

UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY



3 9424 05124 241 7

STORAGE ITEM
LIBRARY PROCESS
ING
Lp5-D26G

U.B.C LIBRARY

THE LIBRARY



THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

Das Bild
CHRISTI
im Wandel der
Zeiten

· Einhundertunddreizehn Bilder
auf 96 Tafeln gesammelt
und mit einer Einführung
sowie mit Erläuterungen
versehen von

Hans Preuß

Lic. th. Dr. ph.

a. o. Professor an der Universität Erlangen



R. Voigtländer's Verlag
Leipzig 1915

Das Bild
CHRISTUS

im Wandel der
Zeiten

Den Schutzumschlag und die Einbanddecke
zeichnete Professor Walter Tiemann in Leipzig

Verlag



M. Engelmanns Verlag
Leipzig 1919

Zur Einführung.

Die vier Evangelien, die uns so wundervoll das geistige Bild Jesu malen, verraten uns mit keinem einzigen Wörtlein etwas von des Meisters Äußerem. Wir wissen nicht, ob der Heiland klein oder groß war, ob häßlich oder schön, ob bärtig oder unbärtig. Die einzige Schilderung der Gestalt Jesu Christi, die sich im Neuen Testamente findet, ist nur eine Vision, jenes großartige Himmelsbild, das Dürer in seiner bekannten Zeichnung zur Apokalypse so genial wiedergegeben hat. „Und als ich mich wandte, sahe ich sieben goldene Leuchter und mitten unter den sieben Leuchtern einen, der war eines Menschen Sohne gleich; der war angetan mit einem Mantel und begürtet um die Brust mit einem goldenen Gürtel. Sein Haupt aber und sein Haar war weiß wie weiße Wolle, wie der Schnee, und seine Augen wie eine Feuerflamme, und seine Füße gleichwie Messing, das im Ofen glühet, und seine Stimme wie groß Wasserrauschen, und hatte sieben Sterne in seiner rechten Hand, und aus seinem Munde ging ein scharf zweischneidig Schwert, und sein Angesicht leuchtete wie die helle Sonne.“ (Off. I, 12—16). In Gesichten des 2. und 3. Jahrhunderts erscheint der Herr als Riese, der bis über die Wolken ragt, oder als schöner Knabe oder als Jüngling mit schneeweißem Haar. Aber Visionen sind eben keine Wirklichkeitsbilder.

Es ist erklärlich, daß schon frühzeitig die geschäftig gestaltende Phantasie diese Lücke der Überlieferung auszufüllen sich bemühte — und bis in die Gegenwart hat es nicht an solchen gefehlt, die nach einem historisch getreuen Porträt Jesu ausschauen. Es ist aber gleich zu sagen, daß es ein solches nicht gibt. Die als echt angepriesenen Christusbilder sind allesamt Schöpfungen von Zeiten, die viel zu weit von Jesu Tagen entfernt waren, als daß in ihnen noch irgend eine wertvolle Erinnerung an das wirkliche Bild Jesu hätte nachleben können.

Ich bespreche kurz die wichtigsten dieser sogenannten „authentischen“ Christusbilder.

I. Das Abgarusbild. Wie die heidnische Antike von Götterbildern zu erzählen wußte, die, von göttlicher Hand gemalt, aus dem Himmel herabgefallen seien, so sollte es auch von Jesus ein übernatürliches Bild gegeben haben, und zwar habe es der Herr dem König Abgarus von Edessa zugesandt, der nach der Legende mit ihm in Briefwechsel stand. Drei Städte streiten sich um die

Ehre, das echte Abgarnsbild zu besigen: Rom, Paris (bis 1792) und Genua. Für das genuesische Bild erklärte sich Papst Pius IX., doch ist es so nachgedunkelt, daß die Franzosen 1810 es nicht der Mühe wert hielten, unter andern Schätzen auch das „dunkle Tuch“ mit nach Paris zu schleppen. Es handelt sich hier um ein byzantinisches Werk etwa des 4. Jahrhunderts, das den Heiland ruhig, ohne Schmerzen, mit langem, in der Mitte gescheiteltem Haupthaar zur Darstellung bringt.

2. Das Veronikabild. Die Legende erzählt (in dieser Form übrigens erst im späten Mittelalter): Als der Herr auf der Via dolorosa unter der drückenden Last des Kreuzes zusammenbrach, trocknete ihm die barmherzige Veronika den blutigen Schweiß vom Angesicht. Und als sie das Tuch wieder abhob, siehe, da hatte sich das edle Haupt voll Blut und Wunden in dem weißen Linnen sichtbarlich abgedrückt. Dieses Bild bewahrt als köstlichste Reliquie die römische Peterskirche. Nur in der Karwoche und nur ganz von weitem wird es den Blicken der Gläubigen preisgegeben. Die durch hohe Gunst das Bild in der Nähe betrachten durften, sahen aber nicht mehr als die Reste eines ganz verblichenen Christuskopfes. Die Erklärung des Namens „Veronika“ als Verdrehung einer alten lateinisch-griechischen Beischrift: Vera icon (εἰκών) = „das wahre Bild“ ist ein mittelalterliches Sündlein.

3. Am sichtbarsten und zugänglichsten ist ein drittes Christusbild mit dem Anspruch auf Echtheit. Es ist einer Medaille nachgebildet, die Abguss einer alten Smaragdgemme ist. Sultan Bajazid II. soll sie einst Papst Innozenz VIII. (1484—1492) geschenkt haben. Dieses Porträt, das in zahllosen Nachbildungen verbreitet wurde, nannte man seit alters: „Das einzig wahre Porträt unseres Heilandes“, und als solches wird es noch heute immer wieder einmal im Schaufenster von Papier- und Kunstläden angepriesen. Natürlich kann bei einem Kunstwerke, das erst im 15. Jahrhundert bekannt wird, erst recht nicht an Echtheit gedacht werden.

„Gewogen und zu leicht befunden“ — so muß das Urteil über alle drei Christusbilder lauten. Demselben Bannspruch verfallen aber auch all die mancherlei Heilandsporträts, die der Evangelist Lukas gemalt haben soll, ebenso die Abdrücke in Leinentüchern Jesu, die hier und dort in französischen Kirchen als hochheilig aufbewahrt werden. Das Ergebnis ist also: Wir besigen kein einziges historisches Bild von dem Äußern Jesu.

Es gibt Leute, denen das leid tut. Aber solchen gilt doch das Wort Jesu: „Ihr wißt nicht, was ihr bittet.“ Denn wenn wir wirklich ein künstlerisches und wohlgehaltenes Jesusbild von der Hand eines, der ihn selbst gesehen, besäßen, so blickte uns aus diesem Porträt doch eben nur die individuelle Auffassung dieses einen Künstlers an, die desto stärker hervortreten würde, je bedeutender dieser Maler wäre, und wir wären nun für alle Zeiten an diese starke Einseitigkeit gebunden. Die Fülle des geistigen Innenlebens Jesu aber kann nie ganz aus einem Porträt herausleuchten. (Darum ist es auch gut, daß wir vier Evangelien haben.) Vielmehr, was einer am Herrn erlebt hatte, das stellte er in Farben und Formen dar, und so ist aus diesem scheinbaren Mangel eine bunte Fülle lebendigen Reichtums hervorgequollen. Die Geschichte der Christusbilder ist so zugleich eine sinn- und herzbewegende Illustration zur Geschichte der Christologie, ja der christlichen Frömmigkeit überhaupt. Denn das Christusbild ist ein Spiegel der Christenseele. Ein kurzer Überblick soll das jetzt im Einzelnen nachweisen.

Wie das lebenspendende Wasser und das lautere Gold in den Tiefen der Erde seinen Ursprung hat, so hat die christliche Kirche in den schweigenden Tiefen der Katafomben ihre schüchternen Anfänge gewagt. Da haben sie an die Wände gemalt, was in ihnen lebte — in antiker Formensprache, aber voll neuen Inhaltes. Namentlich liebten es die ersten Christen, im Symbol an den Herrn zu erinnern: im Monogramm *XP* und *AΩ*, im Weinstock, im Fische, im Lamm oder in symbolischen Personen, unter denen besonders der Hirt beliebt war.

Es ist vielfach behauptet worden und wird immer wieder einmal vermutet, daß die christliche Gestalt des Guten Hirten eine glatte Übernahme des widertragenden Hermes sei. Über solche Verbindungslinien zwischen heidnischer und christlicher Kunst soll unten Grundsätzliches gesagt werden; hier seien nur ein paar Worte über die Frage der Herkunft des Guten Hirten im besonderen eingeschaltet. 1) Die Darstellung des widertragenden Hermes (H. Kriophoros) war in der Zeit, da die christliche Kunst ihren Guten Hirten schuf, schon so verwildert, daß die christlichen Künstler sich durch eine etwaige Popularität oder erhebende Vorbildlichkeit derselben schwerlich zur Nachahmung haben veranlaßt fühlen können. 2) Dieser Hermes wird als Gott dargestellt und darum, als Kultbild, häufig nackt, während bei den christlichen Bildern und Plastiken statt des Göttlichen rein Menschliches wiedergegeben wird. Es wurde hier eben weiter nichts als ein Sinnbild geschaffen, das, zum besseren Erkennen, möglichst der Wirklichkeit eines Hirten angepaßt wurde bis in die kleinsten Einzelheiten hinein. 3) Die einzige Ähnlichkeit zwischen dem Hermes Kriophoros und dem Guten Hirten ist die Art, wie sie häufig beide das Tier tragen — und diese Ähnlichkeit wohl ist eben die Quelle der Vermutung, es läge ein Abhängigkeitsverhältnis vor. Allein diese Art erscheint doch bloß uns eigentümlich; die Schäfer der alten Zeit werden wohl alle ihr Lieblingstier so getragen haben; ja wie kann man denn überhaupt ein Schäflein besser fortbringen als so? — Darum tragen noch heute italienische Schäfer ihr ermüdetes Schäflein ganz genau so auf den Schultern. Die nächstliegende und darum die befriedigendste Erklärung des Guten Hirten ist vielmehr in Jesusworten zu suchen: Joh. 10, 12—16. 26—29: „Ich bin ein guter Hirte. Ein guter Hirte läßt sein Leben für die Schafe. . . Meine Schafe hören meine Stimme und ich kenne sie . . . und niemand wird sie mir aus meiner Hand reißen.“ Luk. 15, 4—7: „Welcher Mensch ist unter euch, der hundert Schafe hat, und so er deren eins verliert, der nicht lasse die neunundneunzig in der Wüste und hingehe nach dem Verlorenen, bis er es finde? Und wenn er es gefunden hat, so legt er es auf seine Achseln mit Freuden. . .“ (Dasselbe Gleichnis auch Matth. 18, 12f.) Beide Stellen reden von dem Trost des Geborgenseins in der Hut des guten Hirten und sind in ihrer malerischen Verwendung an der Stätte des Todes wohlverständlich. Aber auch an alttestamentliche Stellen mag erinnert werden wie Psalm 23: „Der Herr ist mein Hirte“ oder Jes. 40, 11: „Er wird seine Herde weiden wie ein Hirte“; Hes. 34, 23: „Ich will ihnen einen Hirten erwecken, der sie weiden soll“ u. a. m. — das alte Testament war ja die Bibel der ersten Christenheit. — Serner nennt der I. Petrusbrief ganz übereinstimmend mit diesen Anschauungen Jesus den Erzhirten der Gemeinde (archipoinen) (I. Petr. 5, 4). — Nun muß man sich klar machen, daß ein Herrenwort (auch ein Wort des inspirierten Alten Testaments, ebenso ein Apostelwort) für die alte Christenheit nicht bloß in der Theorie normativ, sondern auch lebenbestimmend war. Alles

in allem: Wenn eine Gemeinde ihren Meister so darstellt, wie er sich selbst mehrfach genannt hat und auch von Autoritäten so genannt wurde, ist es nicht richtig, diese Darstellung aus einem Gebilde abzuleiten, das dieser Meister und seine Gemeinde selbst aufs schärfste ablehnten: aus dem Zeidentum, namentlich in seiner sichtbaren Ausprägung.

Sehen wir nun einmal den Guten Hirten selber an. Dieser Hirrentypus ist eine jugendlich-freundliche Gestalt mit rundem Gesicht und kurzem Haar, stets unbärtig, angetan mit der römischen Tunika; oft trägt er Stab und Hirten tasche, Flöte und Milcheimer und ein Schäflein auf den Schultern. So schmückt der Gute Hirte etwa 55 mal die Katakomben (Abb. 1), so erscheint er auch auf Gebrauchsgegenständen, wie Lampen und Abendmahlskelchen^{*)}. So hat ihn auch das 3. oder 4. Jahrhundert in einem wundervollen Bildsäulchen dargestellt (Abb. 2). Noch zur Zeit der Westgotenherrschaft in Italien begegnen wir der Darstellung des Guten Hirten, aber ach, wie verändert! Das rührende Bild des getreuen Freundes der Schäflein ist verwandelt in das kostbare Prunkbild eines Kirchenfürsten: In dem feierlich-prächtigen Mausoleum einer Kaisertochter, der Galla Placidia, zu Ravenna sitzt, nein thront Christus in einer Selsenlandschaft unter schön gefleckten Schafen in langem, goldnem Gewand mit zwei prachtvoll blauen Streifen. Über die linke Schulter ist ein kostbarer Purpurmantel geworfen. Seine Linke hält ein großes goldnes Kreuz. Das Haupt umglänzt ein Riesenheilighenschein, der gewiß sehr teuer gewesen ist. Das Antlitz ist jugendlich schön, aber mit einem Strich ins Majestätische, das durch die mächtig wallenden blonden Haare noch erhöht ist. Der Blick ist ins Weite und Ewige gerichtet, der Hirt weiß nicht, daß seine Hand ein Schäflein streichelt (Abb. 6).

Dieses Mausoleumbild, das in die Mitte des 5. Jahrhunderts fällt, gehört einem bereits absterbenden Zweig der Christusdarstellung an. Schon seit der Wende des 1. Jahrhunderts hat man hier und da versucht, Christus nicht typisch symbolisch, sondern individuell darzustellen. Zunächst als frischen Jüngling. Aber allmählich verwandelt sich das Antlitz. Der runde Jünglingskopf wird länglich, das ganze Gesicht männlich fester, die Nase tritt kräftig hervor, die Augen liegen tiefer und werden größer, die Linien um Auge, Mund und Nase werden schärfer betont, das Haar wallt auf die Schultern lang herab und fließt auch etwas mehr in das Gesicht als früher. Schließlich umsäumt ein Bart Kinn, Lippe und Wange. Diese Neuerung setzt sich so schüchtern durch, daß man oft auf einer und derselben Bildwerkgruppe beide Typen nebeneinander findet, den älteren bartlosen, in dem der Hirt nachklingt, und den neueren bärtigen. Um nur ein Beispiel zu nennen; noch auf den herrlichen Mosaiken von St. Apollinare Nuovo in Ravenna (Mitte des 6. Jahrhunderts) erscheint Jesus bis zum Einzug in Jerusalem bartlos, dann (mit einer Ausnahme) bärtig. Aber schließlich verdrängt doch der männliche, bärtige Christustypus den jugendlichen, bartlosen ganz. Ja, die Kunst schreitet mit der Zeit noch weiter: Seit dem 6. Jahrhundert nehmen manche Christusbilder einen finsternen, drohenden Charakter an. Wie ein strenger, unheimlicher Greis blickt uns der Herr von den hohen Aufsägewölben an, uns heutige fast wie ein Zerrbild anmutend. Mit diesen starren Schreckbildern hat jene Kunststrichtung ihren Höhepunkt erreicht, die wir die byzantinische nennen. Ihre Ausläufer reichen bis

*) S. Bergner rechnet an erhaltenen Darstellungen zusammen: Wandbilder 90, Grabplatten 28, Sarkophage 130, Statuetten 4, Mosaiken 4, Kleinkunst 28.

zur Schwelle der Renaissance. Doch sehen manche Spätbilder unserm Empfinden wieder näher; es sei nur auf das Kruzifix von St. Chiara und das Apfismosaik von Cefalù verwiesen, die beide dem 12. Jahrhundert angehören (Abb. 10, 17).

Wie ist es zu dieser Entwicklung vom Hirtenjüngling zum bärtigen Greis gekommen? Hier stehen sich zwei Erklärungsversuche gegenüber. Der erste ist dieser: Der Sieg des bärtigen Christustypus fällt etwa ins 4. Jahrhundert. Das ist die Zeit, in der schließlich die Anerkennung der vollen Gottheit des Erlösers den Sieg davontrug. Zur Darstellung des Gottmenschen reichte aber das bescheidene Bild des jugendlichen Hirten nicht mehr aus. Die Majestät des ewigen Gottesohnes verlangte gewaltigere Züge, Züge voller Manneskraft, und da ward der bärtige Christus die Regel. Dazu stimmt gut ein Wort Augustins (+ 430), das den Bart als Kennzeichen der Tapferen hinstellt, die in der vollen Tat- und Schwungkraft ihres Lebens stehen. — In schroffem Gegensatz dazu steht folgende Erklärung: Dem nicänischen Glaubensbekenntnisse hätte gerade der unbärtige Typus entsprochen, indem das bartlose Gesicht in der künstlerischen Bildersprache das Symbol für ewige Jugend und göttliche Unveränderlichkeit sei, also eben die vom Nicänum betonte ewige Gottheit Christi am deutlichsten wiedergegeben hätte. Der Sieg des bärtigen Christus müsse also einen ganz anderen Grund haben, und diesen findet man in dem allgemeinen Verfall dieser Zeit. Das Christusantlitz nimmt immer ältere Züge an, weil sich die Zeit immer älter fühlt. Es ist somit ein beängstigendes Symptom für den allgemeinen Niedergang dieser Jahrhunderte, wenn der frische jugendliche Hirt allmählich zum finsternen Greise alterte.

Vielleicht lassen sich beide Betrachtungsreihen vereinigen. Bei den frühesten bärtigen Christusbildern (z. B. Abb. 4, 5) hat man wirklich den Eindruck: hier soll etwas Kräftig-mannhaftes, etwas Göttlich-erhabeneres dargestellt werden, als es bei dem bartlos jungenhaften Anfangstypus möglich war. Dann aber läßt sich doch in dem fortschreitenden Altern des Antlitzes ein Zeichen der Decadence in der ausgehenden Antike gar nicht verkennen. Jede Zeit malt eben sich in ihrem Christusbild.

Aber noch etwas anderes wird geltend gemacht, um die Bärtigkeit des Christuskopfes zu erklären: die Abhängigkeit von antiken Götterbildern, die dann auch abgesehen von dieser Einzelheit weitgehend behauptet wird. Wir hatten schon oben Gelegenheit, einmal davon zu reden (beim „Guten Hirten“). Demgegenüber ist zuzugeben, daß allerdings der Christuskopf der alten Kirche manche Ähnlichkeit mit antiken Götterbildern aufweist. Aber wenn auch die Majestät des erhöhten Christus an eine Zeusstatue oder seine hilfreiche Freundlichkeit an Apollo oder Asklepios erinnern, müssen diese Züge nun gleich bestimmten Vorbildern entlehnt sein? Ist es nicht viel einfacher anzunehmen, daß ähnliches Kunststreben zu ähnlichen Ergebnissen führte? Ubrigens ist eine bewußte Anlehnung schon durch die Tatsache ausgeschlossen, daß jeder Christ bei der Taufe den Bruch mit dem gesamten alten Götterwesen geloben mußte. Noch im 5. Jahrhundert, also zu einer Zeit, da das Heidentum keine ernstliche Konkurrenz mehr bildete, mußte ein Künstler, der es gewagt hatte, den Herrn mit den Zügen des Zeus darzustellen, nach Ansicht der Zeitgenossen dieses Unterfangen mit Verdorrung seiner Hand büßen. Man darf darum wohl von Reminiszenzen an antike Vorbilder sprechen, aber nicht von Nachbildungen. Bewußtes Anlehnen an antike Götterideale bei der künstlerischen Verkörperung

Christi findet sich erst in der Hochrenaissance. Außerdem ist zu beachten, was stets übersehen wird, daß es sich bei solchen „Reminiszenzen“ der alten Kirche immer um die Verwandlung aus Sreiplastik in Gläckenkunst handelt, was von vornherein einen wichtigen Unterschied in sich schließt.

Was ist nun das bleibende Ergebnis dieser ältesten Periode christlicher Kunst? Das landläufige Urteil pflegt die ganze byzantinische Kultur mit dem Urteil „höfisch steif“, „in Todesstarre gebunden“, „unfruchtbar“ abzutun. Aber wie diese Beurteilung im allgemeinen sehr unzutreffend ist, so ist sie für das Christusbild dieser Zeit einfach falsch. Im Gegenteil! Wir verdanken ihr eine Tat voller Leben. Sie setzte in genialer Erfassung die Grundlinien des Christustypus fest, die seitdem mit unendlich mannigfaltigem geistigen Gehalte ausgefüllt worden sind.

Aber freilich, nachdem diese Kunst der Menschheit ihr kostbarstes Geschenk in den Schoß gelegt hatte, wurde sie mit der Zeit immer kälter, starrer, toter. Müde stieg die alte Welt ins Grab, eine abgelebte reiche Witwe, die ihre Schätze den Erben vermacht.

Da schlug es krachend an die morschen Pforten des Reiches: die Germanen! Ein scharfer Nordost pfiß in die Weltgeschichte herein und wehte so manches über den Häufen, was nicht verdiente, daß es stand.

Man kann sich von vornherein denken, daß dieser müde, greisenhafte Christus einer überreif gewordenen Zeit nichts war für die neuen Völker, die sich nicht am Ende, sondern am Anfange einer großen Geschichte fühlten. Und da können wir die interessante Beobachtung machen, daß hier der bartlose Christustypus sofort wieder aufkommt. Das jugendliche Volk schafft sich ein jugendliches Heilandsbild. So tritt der bartlose Typus z. B. in der karolingischen Buchmalerei entscheidend auf (Abb. 14) und noch im 13. Jahrhundert ist er vereinzelt nachzuweisen.*) Wohl umhüllt seine Glieder ein von der Antike entlehntes Gewand, aber man sieht an der ungeschickten Zeichnung des Saltenwurfes: es ist eine fremde, ungewohnte Verkleidung; bald wird er sie wegwerfen und die deutsche Rüstung anziehen wie der sächsische Heliand. Mit Vorliebe wendet sich die karolingische und ottonische Buchmalerei der Darstellung nicht des leidenden und sterbenden, sondern des siegenden und herrschenden Heilands zu. In einem Psalterium um die Wende des 9. Jahrhunderts pocht Christus mit echt germanischem Ungestüm an die Pforte der Vorhölle. Christus ist in dieser Jugendzeit unseres Volkes der lebendige, überwindende, die getreuen Mannen zum Siege führende Heldenjüngling, für den der Kreuzesstamm kein Schandpfahl ist, sondern der Waldbäume bester, geschmückt mit funkelnden Edelsteinen und rotem Golde.

Das wurde mit dem fortschreitenden Mittelalter anders. Schon in der alten Kirche hatten sich die Gelehrten gestritten, ob Christus ein häßliches oder ein anziehendes Äußeres gehabt habe. Die Vertreter jener Ansicht beriefen sich auf Jesajas 53, 2: „Er hatte keine Gestalt noch Schöne. Wir sahen ihn, aber da war keine Gestalt, die uns gefallen hätte.“ Die andern auf Psalm 45, 3:

*) Abwechselnd bärtig und bartlos im Sanktuarium des Bischofs Drogo von Metz (850), bartlos im Codex Egberti (um 980), in der Georgskirche zu Oberzell (Reichenau) (um 980), im Evangeliarium Ottos III., im Evangeliarium zu Vishehrad (12./13. Jahrhundert), über dem Hauptportal der Abteikirche zu Alpirsbach (Württemberg, 13. Jahrhundert).

„Du bist der Schönste unter den Menschenkindern.“ Man sieht sofort, daß es nicht diese Schriftstellen waren, die die Ausgangspunkte der verschiedenen Auffassungen bildeten, sondern daß sie umgekehrt nur zur nachträglichen Bestätigung einer bereits feststehenden Anschauung herangezogen wurden. Diese Christus-auffassungen haben ihren Rechtsgrund beide im Neuen Testament. Denn die vier Evangelien lassen in unseren Seelen ebenso das Bild des leidenden und uns durch sein Leid anklagenden Gottesknechtes, wie das des lieben und gütigen Heilandes entstehen, der selige Freude in sich trägt und weitergibt. Je nachdem man nun die eine oder die andere Seite betonte, mußte das Christusbild ausfallen.

Dieses Problem der Doppelheit wurde im Mittelalter, nachdem man vom Bann der spätbyzantinischen Kunst etwas losgekommen war, wieder lebendig: gegenüber steht sich der leidende, schmerzzerfüllte Dulder, ein steter, bohrender Vorwurf gegen die Menschheit, und der erhöhte, siegende, freundlich helfende und seligmachende Heiland. Buße und Glaube: in diesen beiden Begriffen ist beschlossen, was beide Darstellungsformen erwecken wollen.

Italien war es zuerst vergönnt, einen Genius hervorzubringen, der dieses schwierige Problem vom leidenden und vom siegenden Heiland, soweit das möglich ist, lösen sollte. Das ist Giotto († 1337). Dieser Meister hat in seinem großartigen Freskenzyklus in der Arenakapelle zu Padua einen Christustypus geschaffen, der uns noch heute mit Bewunderung erfüllt. „Aus den fernen Höhen des byzantinischen Prachthimmels hat Giotto, vom Geiste des hl. Franz befeelt, den Herrn wieder herabgebracht zu den Menschen als ihren Bruder“ (Thode). Dieser Christus erweckt Mitleid, ja Angst und spendet doch zugleich auch Trost. Er ist menschlich und göttlich zugleich. Wer es einmal sah, vergißt es nimmer, das edle Haupt mit den geheimnisvoll blickenden Augen und ihrem merkwürdig tief betonten mandelförmigen Schnitt. Das ist ein Mann, der uns an unsre Sünde erinnert und der uns doch zugleich aufrichten kann. Man hat darum mit Recht gesagt, daß Giotto der Verdeutlichung der Christus-idee vielleicht so nahe kommt, als dies der bildenden Kunst überhaupt möglich ist (Janitschek) (Abb. 38, 39). Wir sind auch in der Lage, die religiöse Wurzel dieser bedeutsamen Erscheinung aufzuweisen: sie liegt, wie oben schon angedeutet worden ist, in Assisi. Thode sagt mit Recht, Giotto verhielte sich zu Franz wie Bach zu Luther, der künstlerische Deuter zum religiösen Propheten.

Nie wieder hat auf italienischem Boden ein Künstler dieses Ineinander der beiden Christusmomente so darzustellen vermocht wie Giotto, Einer ausgenommen, jener innige Mönch, der die rührend kindliche Frömmigkeit des hl. Franz in sich aufnahm wie kein anderer und sie in stiller Seligkeit mit bunten Farben und viel Gold an die Wände seines Klosters malte — Fra Angelico von Siesole, der, von brennender Jesusliebe durchglüht, nie den Pinsel zur Hand nahm, ohne zu beten, und der niemals eines seiner Bilder hinterher abänderte, weil er sie alle als unantastbares Geschenk seines Herrn scheute. Jedem Besucher des Markus Klosters in Florenz leuchtet unvergeßlich im Gedächtnis nach der liebe blonde Heiland über der Refektoriumspforte mit den freundlich blickenden Augen, der unerkannt oder nur geahnt vor den beiden Dominikaner-Emmausjüngern steht als fremder Wanderer, der nicht hatte, da er sein Haupt hinlegte und dem dabei das Herz sprang vor Liebe zu den Menschen, gerade wie dem frommen Maler selbst (Abb. 42). Daß dabei Fra Angelico den Herrn auch durchdringend ernst, ja voll Majestät malen konnte, zeigt das Grabesbild und vor allem die Verklärung (Abb. 44, 41).

Sonst weist die italienische Kunst — im Vergleich zur deutschen — ziemlich wenig Darstellungen des Herrn, besonders des Gekreuzigten, auf, und diese wenigen haben häufig etwas recht Weiches, Frauenhaftes an sich. Das hat verschiedene Gründe. Einmal klang in der gesamten Renaissance die antike Abneigung gegen die künstlerische Veranschaulichung des äußersten Schmerzes nach; selbst ein Realist wie Mantegna, der mit Dürer so eng verwandt ist, scheut doch vor dem Letzten zurück (Abb. 50). Vor allem aber wird das Christusbild durch den immer mehr überhandnehmenden Madonnenkult in den Hintergrund gedrängt. Indem die Jungfrau Maria in den Mittelpunkt aller Kunst gerückt wurde, ward ihr göttlicher Sohn notwendigerweise in das Knabenz- ja Säuglingsalter zurückverwiesen, also in eine Gestalt, die unser Thema nicht berührt. Und die frischen Knaben- und Jünglingsbüsten der Robbia, Settignano und Rossellino kommen schon deswegen nicht in Betracht, weil der Jesusname hier offenbar nur eine Marke ist, die dem weltlichen Kunstwerk notdürftig kirchlichen Charakter verleihen sollte.

Wir kehren nach Deutschland zurück. Was in Italien ein Giotto verstanden hatte, das Schmerzliche und Leidende wie das Erhabene und Schöne in Jesu Angesicht harmonisch zu vermählen, das verteilt sich hier noch lange auf getrennte Bilder und Meister. Und der klaffende Riß wurde immer größer. Da standen auf der einen Seite die Künstler, die sich bemühten, einen Idealkopf nach ihrer Weise zu malen, zart und oval und weich und ganz ebenmäßig — dem alten Irrtum gemäß, daß Schönheit eines Gesichts in vollkommener Symmetrie bestehe. Sie wurden aber dazu noch durch etwas anderes, Wichtiges bestimmt. Im späteren Mittelalter nämlich taucht ein Bericht*) über das Äußere Jesu auf, der von einem gewissen Lentulus, dem angeblichen Vorgänger des Pilatus, verfaßt und dem römischen Senat zugegangen sein sollte. Danach besaß Jesus eine sehr ansehnliche Gestalt,**) ein ehrfurchtgebietendes Antlitz, das im Beschauer Liebe und Furcht zugleich erweckte, gelocktes und krauses Haupthaar von dunkelglänzender Farbe, in der Mitte des Kopfes nach der Sitte der Nazarener gescheitelt und von der Schulter herabfließend, eine offene und sehr heitere Stirn, ein Gesicht ohne Runzeln und Flecken, anmutig durch eine zarte Röte, eine tadellose Nase und einen ebensolchen Mund, einen vollen Bart von der Farbe des Haupthaares, nicht lang, in zwei Spitzen auslaufend, gemischtfarbige, strahlende Augen. — Das Handbuch der Malerei vom Kloster Athos, eine mittelalterliche Anweisung zur Herstellung kirchlicher Bilder, gibt den Bart nach alten Quellen als schwarz an und die Hautfarbe als „weizenfarbig nach Art seiner Mutter“. Wieder ein alter Brief, angeblich von Johannes Damascenus [† vor 754] an Kaiser Theophilus) weiß von zusammengewachsenen Augenbrauen und langgedehnten Singern zu erzählen — alles nur Schönheitsideale der betreffenden Zeiten!

Ganz ähnlich wie der Lentulusbrief erzählt, so haben ihn die Niederländer des späten Mittelalters und die altflämische Malerschule dargestellt, aber auch anderwärts finden wir deutliche Zusammenhänge (Abb. 25—30).

*) Zuerst in den Schriften des Anselm. Dann aber auch in dem Proömium des weitverbreiteten Erbauungsbuches „Vita Christi“ des Ludolf v. Sachsen.

**) Man wußte auch die genaue Länge: 7 Palmen (Spannen), und Seuse erzählt in seiner Lebensbeschreibung C. 25 von einem Kreuzfix, das war ein „Ebenlang in dem Maße, wie Christus war“.

Es entspricht aber dem rauhen Klima des Nordens und unserem Ernste, daß doch nicht dieser glatte, schöne, süße Christus die Oberhand bekam, sondern der leidende, und je näher das Mittelalter seinem Ende kommt, um so schauerlicher wird die Realistik, ja der Naturalismus in der Darstellung des Gekreuzigten.

An dieser Stelle, da wir uns den klassischen Darstellungen des Gekreuzigten nahen, ist es wohl angebracht, ein kurzes Wort über die Geschichte des Kreuzifixus bis zu dieser Zeit nachholend einzuflechten.

Paulus hat in seiner wundervollen Art das kurze, inhaltreiche Wort geschaffen: „Das Kreuz ist den Juden ein Uergernis, den Hellenen eine Torheit“ (I. Kor. I, 23). Die Wahrheit dieses Wortes in seiner zweiten Hälfte wird recht deutlich veranschaulicht gleich durch die älteste Darstellung des Kreuzestodes Jesu: Sie ist ein Spottbild. Ein römischer Soldat aus der I. Hälfte des 3. Jahrhunderts frigelte an eine Wand des Kaiserlichen Pädagogiums auf dem Palatin einen ans Kreuz geschlagenen Menschenleib mit einem Eselskopf, daneben die Frage eines die Hände erhebenden Soldaten mit der erläuternden Beischrift: Alexamenos betet seinen Gott an. Das Ganze ist höchstwahrscheinlich die Verhöhnung eines christlichen Kameraden. (Daß den Christen Eselskult vorgeworfen wurde, wissen wir aus Tertullian.)

Die christliche Kunst vermied es Jahrhunderte lang, den Gekreuzigten abzubilden. Solange das Kreuz noch als Henkersholz in Übung war, mochte man wohl den Herrn nicht also den Augen der Menge preisgeben. Das älteste Beispiel eines Christuskreuzifixus ist für uns daher erst im 5. Jahrhundert nachweisbar: in dem Holzrelief an der Türe von S. Sabina in Rom (Abb. 7.) und in einem etwa gleichzeitigen Elfenbeinrelief (Britisches Museum). Dann begegnet uns die Kreuzigungsszene öfters, doch immer noch selten im Vergleiche zu den Darstellungen des triumphierenden Christus. Und wo sie uns entgegentritt, da schwebt der Herr doch lebend mit offenen Augen am Kreuz. Das hängt eng zusammen mit der ganzen Frömmigkeit der alten Kirche, die weniger auf Golgatha als vielmehr auf das offene Grab, auf die Auferstehung und die damit gewährleistete Vergottung und Unsterblichkeit der Menschheit Gewicht legte (so noch heute in der griechisch-orthodoxen Kirche). Auch mag die griechische Lebenskunst in ihrer Verhüllung des äußersten Schmerzes noch mit nachgewirkt haben.

„Daß sie am Schmerz, den sie zu trösten
nicht wußte, mild vorüberführt,
erkenn' ich als der Zauber größten,
womit uns die Antike rührt.“ (Lenau.)

So hat denn auch die Hochrenaissance als die hehre Wiedergeburt griechischer Kunst das Kreuz, wie schon oben angedeutet, im allgemeinen gemieden. Ihr größter Meister, Michelangelo, hat nur ein paar Passionszenen geschaffen, Raffael, noch als Lernender, eine Grablegung und dann nur noch eine Kreuztragung — und diese vielleicht in Abhängigkeit von Dürer —, die Verklärung Jesu Christi ist sein Testament geworden. (Abb. 58. *)

*) Ganz im Einklang damit stehen die Worte des Weisen der zweiten Wiedergeburt der Antike, Goethes, der in der „Pädagogischen Provinz“ in W. Meisters Wanderjahren (2. Buch) den Ältesten zu Wilhelm sagen läßt: „Wir ziehen einen Schleier über diese Leiden, eben weil wir sie so hoch verehren. Wir halten es für eine verdammungswürdige Frechheit, jenes Martergelüst und den daran leidenden heiligen dem Anblick der Sonne auszusetzen, die ihr Angesicht verbarg, als eine ruchlose Welt ihr dies Schauspiel aufdrang.“ — Man vergleiche damit das Wort Dürers, der die Malerei deshalb rühmt, weil sie das Leiden Christi und das Bildnis verstorbener Menschen vergegenwärtigen könne (Lange und Subse, Dürers schriftl. Nachlaß S. 295, 297).

So blieb es der deutschen Kunst vorbehalten, das Geheimnis des Kreuzes zu künden und es aus Argernis und Torheit zu Kraft und Weisheit zu erheben.

Es ist bekannt, daß das ausgehende Mittelalter eine religiös ungeheuer erregte Zeit gewesen ist, eine Zeit voll Unruhe und Angst, da „die Menschen verschmachteteten vor Furcht und Warten der Dinge, die da kommen sollten auf Erden“ (Luk. 21, 26). Es lag Gewitterstimmung auf dem Lande. Wie ein großes banges Miserere klang es durch die Nacht: „Tut Buße, denn das Ende ist da!“ Das war die Signatur der Zeit. Dementsprechend benutzte man das Bild des Gekreuzigten, um durch die dargestellte Fülle der Qual den Menschen zur nötigen Einkehr zu bewegen. Etwa seit 1450 tritt fast allgemein an die Stelle der früheren Königskrone die Dornenkrone auf dem Haupt des Kreuzifirrus. Mit ausgebogenem Körper und verrenkten Gelenken hängt der Heiland da, den heftigsten Ausdruck furchtbarer Schmerzen im Antlitz. Den gräßlichsten Kreuzifirrus dieser Art hat der einsame Melancholiker Matthias Grünewald geschaffen (Isenheimer Altar) (Abb. 63). Zahllose Holzschnitte dieser Zeit zeigen den Herrn, wie er halb zusammenbrechend sein Kreuz schleppt, und das rinnende Blut ist noch besonders in dicken roten Tropfen daraufgetupft, oder Christus bückt sich in einer Kelter, die ihm das Blut auspressen will (Abb. 51). Daneben stehen meist ernste Worte der Mahnung, die den Sünder erschüttern wollen. Diese Misericordienbilder mit dem Schmerzensmann kannte damals jedes Kind.

Unvereinbarer Gegensatz, denkt man, dort (vergl. S. 10) der schöne, glatte, himmlisch unberührte Christus, hier das entstellte Jammerbild des Schmerzes. Und doch war der Große schon an der Arbeit, der, wie einst Giotto auf italienischem Boden, nun auch für Deutschland diese Gegensätze zu einer höheren Einheit zusammenschließen sollte: Albrecht Dürer.

Wer Dürer nicht genau kennt, wird ihn zunächst nur für einen Fortsetzer der Misericordienbilder ansehen. Aber er gehört zu den Meistern, die immer größer werden, je länger man sich mit ihnen beschäftigt, bis man schließlich auf alle Kritik ihnen gegenüber verzichtet. Dürers Christustypus ist aus sehr verschiedenen Elementen zusammengelassen: aus dem Misericordienchristus des 15. Jahrhunderts, aus antiken Jüden, und ein paar hat er wohl aus seinem eigenen Antlitz mit beigemischt („Einer jeglichen Mutter gefällt ihr Kind wohl, daraus kommt, daß viele Maler machen, was ihnen gleich ist.“ Lange-Suhse S. 316). Diese drei Elemente sind zu einer Einheit verschmolzen, wie sie eben nur eines großen Künstlers Hand möglich ist, zu einer Einheit, die hoch über dem Niveau der Bestandteile steht, die sich in ihr zusammenfanden.

Jeder Gebildete kennt den Dürerschen Christustypus: den länglichen, nach hinten etwas ansteigenden Kopf mit der breiten und hohen Stirn, unter deren kräftigen Höhlen ein paar große, tiefliegende Augen hervorschauen. Die Nase ist lang, im Profil griechisch, mit breitem Rücken. Den kräftigen Mund umschließen nach antiker Weise volle Lippen, die ein gewellter, am Kinn zweigeteilter Bart umrahmt. Das Haar fällt in dünnen, lockigen Strähnen auf die Schultern herab, am Ende ist es etwas gekräuselt. Auf wunderbare, unübertreffliche Weise ist in diesem Angesicht Ernst und Güte, Leiden und Tat verfürpert, menschliches Kämpfen und göttliches Siegen. Aus dem passiven Leiden ist ein aktives geworden. Dieser Christus kann zürnen, denn „Zorn ist die Spitze der Flamme, die die Liebe schlägt“, aber er kann auch liebevoll helfen, wir müssen ihm vertrauen. Er ist einer von unseres gleichen, und doch ragt er so himmelhoch über uns, uns mit sich ziehend. Das ist ganz die künstlerische

Verkörperung des Christus, wie ihn Martin Luther wiedergefunden hat. So ganz männlich. „Wohlan, wir haben's auf den Mann, den Herrn Christum, Gottes Sohn, gewagt, der wird uns gewißlich nicht lassen. Unser Leib und Leben steht auf ihm; wo er bleibt, da werden wir auch bleiben. Sonst weiß ich nichts, darauf ich trogen könnte.“ Ich glaube, es ist nicht zuviel, wenn ich sage: das künstlerische Problem des Gottmenschen ist hier gelöst.*)

Was wir an Dürer haben, wird uns besonders klar, wenn wir ihn mit seinen Zeitgenossen Lucas Cranach (Abb. 75) und Hans Holbein vergleichen. Denn dem sächsischen Hofmaler gebrach es an der Kunst und dem Schweizer Humanisten an der Frömmigkeit. Sein Christus hat einen stark rationalistischen Einschlag; er erinnert eher an den leidenden Gerechten Platos als an den Helden der biblischen Passionsgeschichte. Ein volles Licht des Verständnisses Holbeinscher Kunst geht uns darum erst auf, wenn wir sie als künstlerischen Ausdruck der von Erasmus bestimmten Renaissance des Christentums nehmen (Abb. 70, 77).

Den Zeiten Dürers folgte im malenden Deutschland auf mehr als zwei Jahrhunderte hinaus große Wüste und Leere. Wir wenden darum den Blick vom Norden wieder zurück nach dem Süden, und da sehen wir den gewaltigen Meister am Werk, der abwechselnd Meißel und Pinsel, Kelle und Seder führt, Michelangelo, den ragendsten Gipfel des vielköpfigen Hochgebirges der Renaissance.

Erstes und letztes Ideal dieser Kunstepoche ist, wie jedermann weiß, der Mensch und zwar der Mensch als solcher, ohne zufällige Zutaten — also, aufs Körperliche gesehen — nackt. Und nackt hat der Meister auch Christus geschaffen: in der berühmten Statue von S. Maria sopra Minerva in Rom und auf dem Jüngsten Gericht der Sixtinischen Kapelle (Abb. 59, 60). Mit gewaltigen Muskeln, bartlos wie ein römischer Imperator steht dieser hier da; jäh aufgesprungen, mit kräftigem Ausreden des gewaltigen Armes weist er die Verdammten von sich. „Weicht alle von mir, ihr Übeltäter!“ (Matth. 7, 23). Selbst Maria birgt sich scheu; noch nie hat sie ihren göttlichen Sohn so voll Zorns gesehen. — Diese ausschließliche Betonung der Leiblichkeit — das Plastische, das die gesamte Malerei dieses größten Plastikers beherrscht, mutet uns hier fremd an: die christliche Kunst als Gedankenkunst ist der Malerei stets viel ergebener gewesen als der Plastik; diese hat sie von jeher gern dem Relief, also dem Malerischen genähert.

Was bei dem Meister Äußerung einer genialen Naturkraft, die sich selbst stets in Zucht hält, gewesen war, ward bei den Epigonen zur Zügellosigkeit. Leidenschaftliche Bewegung ist das Stichwort des Barock's. Damit vermählte sich ganz von selbst der Geist des restaurierten Katholizismus, der seine Kräfte aus der fanatischen spanischen Frömmigkeit zog und mit ihrem Sanatismus und ihrer erotischen Mystik, die oft ans Perverse grenzt, die christliche Kunst vergiftete.

„Zutunlich naht die üpp'ge welsche Kunst,
Andacht verkuppelnd mit der Sinne Brunst.“ (L. S. Meyer.)

Ein scharfer Wechsel von Licht und Schatten wirft grelle Blitze auf grauzige Märtyrerszenen oder schwüle Visionen. Das Christusbild verschwindet

*) Man vergleiche einmal diese leidensstarke, überwindende Christusgestalt mit der weltverlorenen, resignierenden Kauerstatue eines Buddha. Eine schnellere Veranschaulichung der beiden Religionen ist kaum möglich.

immer mehr in den Hintergrund der Unbedeutendheit oder wird in denselben Beleuchtungs-kontrast gerückt; bei Ribera z. B. hat man die Vorstellung, als züde über den Herrn irgendwoher eine Autodafesflamme zur größeren Ehre Gottes (Abb. 84).

Indes, es gibt innerhalb dieser Periode doch auch zartere Schöpfungen. So gelangen Guido Reni ein paar Bilder, die auch auf protestantischem Gebiete außerordentlich populär geworden sind. Der Grund dieser Beliebtheit liegt in dem Weichen des Typus, denn Sentimentalität ist ja die Grundlage der Durchschnittsfrömmigkeit aller Zeiten (Abb. 82). Auf der andern Seite wird das Religiöse in jeder Form aufgegeben und die heiterste Diesseitslust feiert fröhliche Gastmähler. So benützt z. B. Veronese die heilige Geschichte nur noch als äußeren Vorwand für seine farbenreichen Darstellungen venezianischer Pracht. Bei diesen Gastmahlbildern muß man Jesus oft erst suchen, so wenig unterscheidet er sich von seiner vornehmen Umgebung; er gleicht so ganz einem dieser geistreichen, bequem im Dasein sitzenden Handelsherren; höchstens ist er um einige Grad unbedeutender als diese (Abb. 81).

Eine Parallele zu dieser akuten Verweltlichung des Christustypus finden wir auf vlämischem Boden in dem gewaltigen, Kraft- und lebenüberschäumenden Dramatiker P. P. Rubens. Man sieht es seinen Bildern deutlich an — der hat kein Interesse mehr am Heiland. Wenn der Dichter flagt: Zwei Seelen wohnen ach, in meiner Brust! er hatte nur die eine und die hielt mit derber Liebeslust sich an die Welt mit klammernden Organen. Während Rubens' Männergestalten überaus kräftig gebaute Athleten sind, braun von der Sonne, sehnig und stämmig, erscheint sein Christus als ein unbedeutender, schöner Mann, der uns nichts zu sagen hat, willensschwach und flach. Auch die berühmte Kreuzesabnahme kann ich nur als prunkendes Dekorationsstück empfinden (Abb. 87).

In zweifachem Gegensatz zu diesem Sinnenmenschen steht sein großer Zeitgenosse und Landesnachbar Rembrandt. Dem farbenfreudigen Katholiken steht der realistische reformierte Protestant gegenüber, dem verwöhnten Schoßkinde des Glückes ein Künstler von schwerer, trüber Lebenserfahrung. Rembrandts Christus ist nicht schön, das hat wohl auch hochgespannte Rembrandtverehrung noch nicht zu behaupten gewagt, er ist der Christus der armen Leute, aus ihren Kreisen und Entbehrungen herausgewachsen, sein Antlitz zeigt Spuren schwerer Mühen und trüber innerer Erfahrungen, voll Gram und Mitleid. Aber er ist nicht gebeugt von alledem, nur geprüft und versucht, und er ist Sieger. Und als solcher will er helfen, denn er weiß es, wie's einem Menschen zumute sein kann, und wir sehen's ihm an: er kann es auch. Er spricht: Kommt her zu mir alle die ihr mühselig und beladen seid; ich will euch erquicken. Dabei ist sein Antlitz von einer himmlischen Liebe wunderbar durchgeistigt. Dieses Beste freilich sieht man nur auf den Originalbildern oder ganz vorzüglichen Wiedergaben. Wir können es verstehen, wenn sich das Volk z. B. auf dem berühmten Hundertguldenblatt so an den Herrn herandrängt; wir würden auch kommen. — Es wird immer Leute geben, die sich an diesem Christustypus stoßen, aber auch an solchen wird es nie fehlen, die in dieser armen und doch verklärten Gestalt den Jesus der Evangelien wiederfinden (Abb. 88—90).

Das folgende Jahrhundert, das 18., ist bekanntlich das saeculum obscurum religiöser Malerei. Von einem neuen Christustypus irgendwelchen Wertes ist nicht die Rede. Denn weder die blutrünstigen Misericordienbilder des Pietismus noch die glatten Salonporträts der Aufklärung, auf denen Christus einem

Popularphilosophen im Stile Moses Mendelssohns oder einem vornehmen Frauenbilde Anton Graffs gleicht, haben einen religiösen oder künstlerischen Wert. Sie sind nur anschauliche Zeichen eines schweren Verfalls (Abb. 92, 93). Schließlich geriet man unter dem Einfluß der Kokkopuppenherrlichkeit so sehr ins Schwächliche und Süßliche, daß Goethe durch das Sprachrohr Eckermann der gebildeten Welt die Klage zugehen lassen mußte, daß die Malerei seiner Zeit des Männlichen ermangele. „Merken Sie sich dieses Wort“, sagte der Weise, „und unterstreichen Sie es. Es fehlt den Bildern eine gewisse zudringliche Kraft, die in früheren Jahrhunderten sich überall aussprach und die den jetzigen fehlt.“

Unter schlechten Aussichten für die bildende Kunst brach das 19. Jahrhundert für Deutschland an. Niemand konnte ahnen, daß gerade dieses neben dem 15. und 16. ihre reichste Schatzkammer werden sollte. Das Wehen dieses neuen Frühlings läßt sich auf mancherlei Weise erklären. Man kann hinweisen auf den goldenen Gedankenregen, der von den großen Weimaranern und unsern idealistischen Philosophen in die Nation träufelte, oder auf die Freiheitskriege, die das Männliche wieder erweckten. Vor allem aber ist es das Erwachen des historischen Sinnes in der Romantik gewesen, der, die reichen Schätze der Vergangenheit ans Licht ziehend, der Kunst die wertvollsten Anregungen gegeben hat.

Der Wiederbelebung der antiken Kunst freilich hat die religiöse Kunst nichts zu danken. Denn die klassizistische Statue des sog. segnenden Christus von dem religiös wohl ziemlich indifferenten Thorwaldsen, deren Verbreitung in umgekehrtem Verhältnis zu ihrem religiösen Werte steht, ist so kalt und glatt und stumm, dem Jesus der Evangelien so weltenweit fern, daß man sich nur wundern kann, wie sie immer noch von so vielen für das einzig mögliche Konfirmationsgeschenk angesehen werden kann, dergestalt, daß man in manchen Familien zwei, drei und mehr, meist beschädigte Nachbildungen dieser Statue in abgestuften Größen entdecken kann (Abb. 94). — Die Christusstatue Dannebergers, die von der Romantik beeinflusst ist (Abb. 95), wie die Pietà Rietzschels, die an die Renaissance anklängt, sind viel herzlicher und aufrichtiger, doch bleibt es wohl bei dem vorhin ausgesprochenen Urteil, daß es eine voll befriedigende christliche Kleinplastik nicht gibt und auch nicht geben kann.

Viel Erfreulicheres jedenfalls leistete die Malerei der neu erwachten christlichen Kunst. Voll frommer Inbrunst lernten die Romantiker des Pinsels von den Meistern der Frührenaissance. Sehnsüchtig versetzten sie sich, die die Klassizisten „Nazarener“ schalten, in die fromme Stille Fra Angelicos, Francias und Peruginos und malten mit kindlicher Gläubigkeit die sanften Heilande dieser Sonntagskinder nach. Overbeck hat es unumwunden ausgesprochen, daß er male, um die Menschen in (katholischem) Glauben und Andacht zu stärken. Also schufen fromme Bilder, durch die es wie ein Marienlied klingt, die überzeugten Katholiken Overbeck, Führich, Veit, Steinle, in eigener Art unser Ludwig Richter, der diesen mild katholischen Charakter durch sächsische Bezaglichkeit übertrönen ließ. An Volkstümlichkeit kommt ihm nur der fernprotestantische Schnorr v. Carolsfeld gleich, dem doch das alte Testament viel besser gelang als das lyrische neue (Abb. 96—101).

Die Christusmalerei der Hochrenaissance hat dann eine weitere Wiederholung erlebt in religiösen Malern wie Ploekhorst, Schönherr, Pfann-

schmidt, H. Hofmann, die in weiten Kreisen schlichter, christlicher Frömmigkeit ein fast kanonisches Ansehen genießen. Aber das ist tief zu beklagen. Denn dieser Christus, meist wohlfrisiert, ist ganz fad, schwächlich, salonhaft und ganz ohne Geist. Wo ist der Held, der da sprach: „Ich bin gekommen, daß ich ein Feuer anzünde auf Erden. Ich bin nicht gekommen, Frieden zu senden, sondern das Schwert“ (Luk. 12, 49, Matth. 10, 34)? Wo ist der Held, der mit der Geißel die Krämer aus dem Tempel jagte und umstieß die Tische der Wechsler, der in Gethsemane rang in blutigem Schweiß, der Worte sprach voll Geist und Leben? Der alte Bach läßt seinen Christus im festen Bass singen, dieser Christus aber ist ein sanfter Tenor. Ich kann daher in diesen zwar gutgemeinten, aber auffallend langweiligen Bildern nur eine direkte Gefahr für die Frömmigkeit unserer heranwachsenden Jugend erblicken. Denn wenn wir oft so vergeblich gegen das törichte Vorurteil ankämpfen müssen, daß das Christentum eine weichliche und schwächliche Sache sei, so tragen diese weit verbreiteten Bilder wahrlich nicht den geringsten Teil der Schuld. *)

Und wir haben doch unsere großen christlichen Meister in der Gegenwart: Gebhardt! Uhde! Steinhausen! Freilich, wie selten wurde ihnen Auftrag zu größeren kirchlichen Werken gegeben, und wie wenig kamen sie noch unter das Volk, gegenüber dem Fabrikshund, der weder Kunst noch Frömmigkeit ist, aber aus Trägheit immer wieder weiterverbreitet, gekauft und verschenkt wird.

Gebhardt und Uhde — diese Namen bezeichnen ein Problem und ein Programm: Die berühmte Frage nach der malerischen Umwelt der biblischen Gestalten.

Die alten Meister hatten die heiligen Gestalten einfach in das Gewand ihrer Zeit gesteckt und sie in ihre heimatliche Landschaft hineingestellt. Die deutlichste Parallele auf literarischem Gebiete wird immer der sächsische Heliand sein. Die Renaissance erfand dann den zeitlosen Saltenmantel, der sich bis heute gehalten hat, hielt aber sonst an der heimatlichen Staffage fest. Da kam das 19. Jahrhundert mit seinen exakten Forschungen, mit seiner wissenschaftlichen Gründlichkeit. Man erkannte, daß die Landschaft Palästinas, die Physiognomie und die Kleidung seiner Bewohner, die Bauart seiner Häuser und Hütten, die Pflanzenwelt, alles ganz, ganz anders war, als man es bisher gemalt hatte. Und nun ging man daran, historisch treu zu malen. Jesus bekam jüdische Züge und seine Umgebung wurde zu einer geographisch zuverlässigen Wiedergabe des Orientes, reich an kulturgeschichtlichen, ethnographischen Einzelheiten. Daß die Bilder dadurch an religiösem Werte gewonnen hätten, mochte niemand behaupten. Wenn man nach dieser dürstete, dann mußte man schon zu den alten Meistern gehen, die den Orient so rührend falsch gemalt hatten.**) Dort war der Geist lebendig und der Buchstabe tot, hier war der Buchstabe lebendig und der Geist tot. Da kam die Reaktion. Eduard v. Gebhardt, ein Künstler

*) Vgl. dazu das Gedicht von W. v. Polenz:

Kein, Herr!	Nichtsfagenden Auges,
So hast du	Kirschroten Mundes,
Nicht ausgesehen.	Weichlich, freundlich,
So nicht!	Ist nicht dein Ebenbild!
Dieser schöne Männerkopff	Niemals!
Von milchzarter Farbe	

**) Sehr richtig sagt E. v. Gebhardt: „Noch nie hat es ein Mensch zustande gebracht, in der Form des Orientbildes ein andächtiges Bild zu malen.“

von bewußt protestantischem Empfinden, brach mit all dem äußerlichen Kram und versetzte seinen Christus mitten in die deutsche Landschaft, freilich um die Distanz der Zeiten doch etwas zu wahren, wenigstens in das 10. Jahrhundert, die klassische Zeit deutsch-evangelischer Frömmigkeit. Noch einen Schritt weiter aber ging Friz v. Uhde, der den Heiland nicht bloß auf unseren Boden, sondern auch in unsere Zeit versetzte, freilich ließ er ihm noch den unmodischen Mantel. — Warum Gebhardt und Uhde dem Herrn die moderne Tracht vorenthalten, ist leicht zu durchschauen. Gebhardt hat es zum Überfluß einmal in einem Privatgespräch verraten. Alle moderne Kleidung reißt ihren Träger in eine bestimmte Gesellschaftsrichtung ein, Jesus aber ist für alle da. Außerdem würde er sich innerhalb der sozialen Klasse, in die er dann gebannt wäre, garnicht deutlich abheben, wenn ihn nicht das Gewand unterschiede. Das beweisen die Bilder, die, in scheinbarer Konsequenz über Gebhardt und Uhde hinausgehend, Jesus in den Gesellschaftsanzug des Gegenwartsmenschen stecken — man denke an die Parallele in Veroneses Gastmahlbildern!

Gebhardt und besonders Uhde sind heftig angegriffen worden, weil sie das Heilige profaniert hätten. Es ist das ein trauriger Beweis für die Kurzsichtigkeit weiter Kreise. Wenn diese Künstler die heilige Geschichte in ihre Volkskultur verlegten, so taten sie doch nur das, was vor ihnen alle großen Meister getan hatten. Denen freilich rechnet man es für Frömmigkeit an, weil sie, ja weil sie eben alte Meister sind. „Was grau vor Alter ist, das gilt ihm göttlich.“ Oder man sagt, Dürer und die anderen hätten naiv gehandelt. Dürer naiv, dieses Reflexionsgenie, dieser faustische Grübler!

Neuerdings hat man (Sr. Naumann) gegen diesen „germanischen Christus“ die Forderung erhoben, daß eine protestantische Darstellung Jesu sich nur an die Bibel zu halten, also mit der größten Gewissenhaftigkeit nur den „historischen“ Jesus anzustreben habe. Demgegenüber muß eingewandt werden, daß es sich bei dem in Rede stehenden Problem des Christusbildes doch nicht um Illustration, sondern um Kunst handelt. Jene photographiert die Form, diese ergründet den Geist und sucht ihn in eine Form zu kleiden, die ihn den Sinnen möglichst entsprechend veranschaulicht. Das Herrenwort „Siehe, ich bin bei euch alle Tage bis an der Welt Ende“ oder der Ausspruch Kierkegaards „Jesus unser Zeitgenosse, jedem Einzelnen ein Einzelner und Gegenwärtiger“ — sie formulieren das gute Recht dieser Christuskunst, die mit dem Gedanken der ewigen Gegenwart Christi Ernst macht und nicht mit dem religiösen Liberalismus den Herrn in zeitgeschichtlichen Sernen aufgehen läßt.

Aber selbst die mit dieser Verdeutschung des Evangeliums nicht einverstanden sind, müssen doch wenigstens zugeben, daß das Haupt des Herrn, wie es diese Meister schufen, aller Bewunderung und Dankbarkeit wert ist. Welcher moderne Künstler hat je so ein brennendes Christusauge gemalt wie Gebhardt? „Hier ist der Mann, der helfen kann, bei dem nie was verdorben.“ Wer hat seit Rembrandt die Armut des Menschensohnes so ergreifend geschildert wie Uhde? Seine Bilder sind eine bewegliche Licht- und Farbendeutung des weihnachtlichen Lutherverses: „Er ist auf Erden kommen arm, daß er unser sich erbarm' und uns im Himmel mache reich und seinen lieben Engeln gleich“. Luther hätte ihn sicher verstanden. Dabei ist es wahrhaftig nicht der Christus des vierten Standes, wie man verächtlich gesagt hat. Der vierte Stand pflegt weder so demütig, noch so liebevoll, noch so geistgesalbt zu sein, wie es aus diesem Christusauge leuchtet (Abb. 108).

Auf grundsätzlich demselben Boden stehen Wilhelm Steinhausen und Hans Thoma — also wieder zwei unserer größten Meister in der Gegenwart (nie war ein bedeutender Künstler ausschließlicher Orientaler). Wie jene, so malten auch diese aus persönlich frommer Empfindung heraus einen deutschen Zeiland. Steinhausens religiöse Kunst ist stark lyrisch gestimmt: sie ist eine Variation über das Thema: „Jesus mein Zeiland“. Man darf das pietistisch nennen, wenn man unter Pietismus nicht schwächliche, süßliche Frömmigkeit versteht, sondern stark persönlich frommes Innenleben, das nach Ausdruck strebt. Steinhausens Christus ist reich nuanciert, vorwiegend aber ist er doch der Menschensohn, der einsam ist unter den Menschen, denen er helfen will, und nicht hat, da er sein Haupt hinlege. Man hat oft die Vorstellung, als könne er jeden Augenblick wieder spurlos verschwinden (Abb. 109). Das Gegenteil dazu bringt der Schwarzwälder Bauernsohn Hans Thoma. Sein Christus ist eine volle gesunde Natur, im Sonnenglanz unter den Lilien des Feldes und den Vögeln des Himmels, am schönen blauen See Genezareth, oder irgend einem Schwarzwaldsee herangewachsen. Es ist der Christus der Bergpredigt: „Sorget nicht für euer Leben, was ihr essen und trinken werdet. Sehet die Vögel an. Sehet die Lilien an, wie sie euer himmlischer Vater nährt und kleidet!“ Und wenn er bisweilen ernste Züge annehmen kann, deutsch ist er immer (Abb. 110).

Zu diesen vier Evangelisten gesellt sich neuerdings ein fünfter Christuskünstler, der Niederdeutsche Rudolf Schäfer, der, von diesen vier Meistern wie von Dürer, Rembrandt, Führich und L. Richter beeinflusst, doch sehr bald zu eigener, streng persönlicher Gestaltung sich emporgeschwungen hat und vielleicht einmal schneller volkstümlich werden wird, was nur herzlich zu begrüßen wäre (Abb. 111).

An Plastikern wäre in diesem Zusammenhang auf den nun leider schon verstorbenen Jübler und auf H. Lang bedeutungsvoll hinzuweisen (Abb. 105).

Alle diese Künstler schaffen im Einklang mit dem biblischen Christentum, mit kirchlicher Volksgemeinschaft. Ehe ich mich aber den subjektiven, wildwachsenden Künstlern zuwende, sei erst noch eine kurze Bemerkung über den neuen Christustypus der römischen Kirche eingeschaltet. Im 18. Jahrhundert war die protestantische und katholische Kunst in diesem Punkte nur wenig unterschieden. Erst das 19. Jahrhundert hat hier eine scharfe Trennung herbeigeführt. Und zwar hat sich der katholische Typus, von der männlichen protestantischen Kunst geschieden, vielfach ins Weibliche verirrt — rühmliche Ausnahmen abgerechnet: ich erinnere vor allem an die ganz hervorragende Grödenerschnitzschule (Abb. 106). Was aber noch viel beklagenswerter ist: Der Herz-Jesukult hat wahre Kunstentwicklung weithin ganz unmöglich gemacht. Das zeigt jedem ein Gang durch eine Reihe beliebiger katholischer Kirchen. Dieser Kultus, eine Frucht des 17. Jahrhunderts (Marg. Maria Alacoque 1675), hat jetzt eine Verbreitung erlangt, von der sich Uneingeweihte schwerlich eine ausreichende Vorstellung machen können. Auf Besserung aber ist einstweilen nicht zu hoffen, nachdem die hl. Kongregation der Riten angeordnet hat, daß das Herz deutlich am Leibe gemalt werde, widrigenfalls der darangeknüpfte Ablass seine Kraft verlore; ein Schnitt am Leibe, aus dem Strahlen dringen — so hatte man es früher dargestellt — wird als unzureichend verboten. Damit hat sich diese Kirche den Weg recht erschwert zu der hohen Aufgabe, die der Kirche mit dem Problem des Christusbildes gegeben ist.

Um so eifriger arbeitet man jetzt von der Seite daran, die sich dieser Aufgabe bisher entzogen hatte: von der Seite freien, subjektiven Künftertums. Es kann ohne Übertreibung gesagt werden: Seit Jahrhunderten nicht hat man sich so fieberhaft mit der Person Jesu Christi beschäftigt, literarisch, wie künstlerisch im engeren Sinn. Man kommt nicht los von diesem Jesus. Man sucht seiner aber habhaft zu werden auf völlig neuen Bahnen. 1898 hat Konsul Th. Bierck in Berlin eine Christusbilderausstellung von modernen lebenden Meistern veranstaltet. Die Sülle der Auffassungen war überraschend. Da hatte ihn Stück als den überlegenen, scharfsinnigen Disputator hingestellt, der den Seinden keine Antwort schuldig blieb, dem sie selbst aber nichts zu antworten hatten. Kamps Christus war der durch Leiden innerer und äußerer Art geprüfte Menschensohn, der wehmütig den Beschauer in stummer Frage anschaut. Marr hatte den Heiland dargestellt, wie er mit seinen seelenvollen Augen dem wunderlichen Treiben der Menschen prüfend zusieht, doch etwas zu philosophisch-humanistisch. Zimmermann hatte ihn mit großen Augen gemalt, hinter denen das Geheimnis steht und doch der süße Trost dazu, G. Marx in voller Verkennung des historischen Jesus, aristokratisch — kühl*), Skarbina als den unergründlichen, aber liebevoll helfend wollenenden. Im allgemeinen war diese Ausstellung eine merkwürdige Parallele zur Verkürzung und Vermenschlichung des biblischen Christusbildes durch die liberale Theologie. Bemerkenswert war auch, daß sich unter all den Christusbildern kein einziger Krucifixus befand. Auch von Uhde gibt es kein einziges Bild des Gekreuzigten; er schließt das Leben Christi mit der Abendmahlszene ab (die würfelnden Kriegsknechte unter dem Kreuze sind kein Christusbild) und setzt es erst mit der Auferstehung fort. Es lassen sich dafür verschiedene Gründe denken. Als direkt unmodern kann man die Kreuzigungsszene aber unmöglich bezeichnen. Ja, gerade in der allerneuesten Zeit begegnet sie uns wieder öfter und allererste Künstler beteiligen sich daran**). Ich nenne nur Max Klinger, dessen Kreuzigungsgruppe schon 1891 vollendet wurde. Freilich erregte dieses Bild einen Widerspruch wie selten ein Kunstwerk. Für die Münchener Ausstellung wurde es zunächst verboten, sodann — was noch schlimmer war — nur halb verhängt geduldet. Dann kam das Werk nach Paris, wo es jedoch nur wenig Beachtung fand, jetzt hängt es im Hannoverschen Museum. Klinger hat hier in historisch getreuer Wiedergabe, wie er meinte, das Kreuz ganz niedrig gefaßt, so daß die Füße des Gekreuzigten beinahe den Boden berühren, sie ruhen auf einem Pflock an der Wurzel des Stammes. Man stieß sich wohl an der völligen Nacktheit des Erlösers und an der Ähnlich-

*) Höchst bedauerlich ist desselben Künstlers Veronikatuch mit dem Christuskopf (1874), der die Augen zu schließen oder zu öffnen scheint, je nach der Entfernung des Beschauers. Solch billige Sensationen sind weder eines Künstlers noch des Gegenstandes würdig. Aber freilich — um so öfter hängt das Bild in den Papiertüden!

***) Man denke an die schöne Stelle in G. Hauptmanns Michael Kramer (und vergleiche sie mit den S. II angegebenen Worten Goethes!), wo der Dichter durch den Titelhelden bekennt: „Wenn einer die Frechheit hat, den Mann mit der Dornenkrone zu malen . . . da braucht er ein Leben dazu . . . Kein Leben in Saus und Braus: Einsame Stunden, einsame Tage, einsame Jahre . . . Da muß er mit sich allein sein, mit seinem Leiden und seinem Gott . . . Da muß er sich täglich heiligen! Nichts Gemeines darf an ihm und in ihm sein. — . . . Da kommt dann der heilige Geist, wenn man so einsam ringt und wühlt. Da kann einem manchmal was zuteil werden. Da wölbt sich's . . . da spürt man was. Da ruht man im Ewigen . . . und da hat man's vor sich in Ruhe und Schönheit. Da hat man's, ohne daß man's will. Da sieht man den Heiland! Da fühlt man ihn.“

keit der Pharisäer mit katholischen Prälaten. Aber der Gesichtsausdruck des Herrn ist wundervoll ernst erhaben, in stillem Mitleid schaut er die Seinen an. Noch viel mehr wick Klinger von den Bahnen der Tradition in seinem Riesengemälde „Christus im Olymp“. Da schreitet kühn und furchtbar ernst in den Olymp alternder, dekadenter Götter der Herr Christus, blondlockig wie ein Germane, ohne Heiligenschein und Wundenmale; unter seinen Tritten sprießen Veilchen aus dem Boden, die ersten Verkünder des Frühlings, den er bringt. Seine linke Hand wandelt den frech dargereichten Becher schäumender Sinnelust in den milden Wein heiliger Liebe und seine Rechte erfasst die Psyche, das einzige Wesen, das ihn erkennt.

Noch aber bedeutet diese Christusdarstellung nicht die größte Abweichung vom Herkommen. Diese erreicht vielmehr einer der originellsten Maler der Gegenwart, der Holzsteiner L. Sahrenkrog, der den Christustypus völlig neu gestaltet. Zweierlei verwirft Sahrenkrog an dem üblichen Christusantlitz, seine Weichlichkeit und seine Bärtigkeit. „Dieser Mann, der unter dem Sternendom Gethsemanes seine Nächte zubrachte, der einsam an wüsten Orten oft und viel den Vater suchte, dessen Worte Gewalt waren, und dessen Geistesmacht Jahrhunderte bewegt, dessen Leiden und Leben dem Inhalte seiner Lehre gleich war, dieser Mann sollte durch jenen oft wunderbarlich süßen, mit langen Locken und wohlgepflegtem Spitzbart, durch jenen durch die Tradition geheiligten Christustyp verfürpelt werden?“ Diesen Vorwurf verstehen wir sehr wohl, meinen aber, ihm sei schon genügend durch andere Meister begegnet worden. Das Eigentümliche bei Sahrenkrog ist vielmehr sein bartloser Christus. Für das Recht dieser Neuerung sucht er historische und psychologische Beweise zu liefern. Er meint, daß nur die Sekte der Nasiräer langes Haupt- und Barthaar getragen habe. Jesus sei aber kein solcher gewesen. Ferner verwerfe Paulus I. Kor. II, 14 langes Haar als für einen Mann unschicklich. Der Bart sei überdies das Zeichen des Geschlechtes und dies zu betonen habe Jesus nicht den mindesten Anlaß gehabt. Die wirklichen Bahnbrecher der Menschheit seien überhaupt alle bartlos gewesen: Cäsar, Raffael, Luther, Bach, Friedrich d. Gr., Kant, Goethe, Schiller, Napoleon, Edison, Mommsen. — Man sieht sehr bald, daß das keine Beweise für die völlige Bartlosigkeit Jesu sind, denn verschittenes Haupthaar schließt einen Bart nicht aus, und den bedeutenden bartlosen Männern ließen sich leicht ebensoviele führende Geister gegenüberstellen, die sich des bärtigen Schmuckes nicht geschämt haben. Zu diesen Betrachtungen aber ließ Sahrenkrog noch physiognomische Studien treten und konstruierte aus alledem einen Christuskopf, der die Merkmale der hervorstechendsten Eigenschaften Jesu von Nazareth in sich vereinigt, seine Liebe, seine Treue, seine Geduld, seine Tatkraft, seinen Scharfsinn, seine Kampfesfreudigkeit. So haben wir auf den mancherlei Christusbildern Sahrenkrogs („Jesus predigend“, „Die Höllenfahrt Christi“, „Es ist vollbracht“, „Jesus und das Kind“) einen kurzhaarigen, unbärtigen Denkerkopf vor uns, mit mächtiger Stirn und tiefliegenden Augen, freilich etwas gedankenzermartert, etwas vom nervösen Grübler und Kämpfer unsrer Tage in sich bergend. Es schaut uns in ihm das Antlitz unsrer eigenen Zeit an. (Abb. 112.)

Das ist aber überhaupt ein Mangel der meisten modernen Christusbilder, daß sie so wenig über der Zeit stehen. Sie sind Fleisch von unserm Fleisch und Bein von unserm Bein ... „Lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei.“ Sie ragen nicht in die Ewigkeit. Schon Michelangelo flagt:

„Oft gleicht ein Bild dem Bildner
mehr — o Jammer!
als dem Modell; so bilde

ich jetzt nur schmerzlich wilde,
entstellte Züge, klägliche Ge-
stalten.“

Die Sage erzählt von einem verlorenen Bilde des Heilandes. Das habe jeden Beschauer allemal um Haupteslänge überragt, das Kind im Grase, den Mann auf dem Kofse, den König auf dem Throne, den Riesen auf dem Berge. Vielleicht finden unsre Künstler noch einmal dieses Bildnis wieder.

Über auch die frommen und großen Meister, die das Bild Christi in die Ewigkeiten projizierten, haben doch nicht vermocht, die lebenüberströmende Gestalt Jesu, wie sie in den Evangelien schimmert und leuchtet, in ihrer ganzen Fülle darzustellen. „Halbblinde sind wir Künstler. Und es scheint, wir müssen es sein, damit uns eine Möglichkeit bleibt, Etwas von ihm zu sehen und zu gestalten. Allein dies Eine tröstet uns, und schon dieses Etwas mag vielen eine Gabe sein.“ So sagte Steinhausen in seiner Pfingstrede zu Freudenstadt 1908. Außer Dürer, und vielleicht noch Giotto, ist es keinem gelungen, die vielen sich scheinbar widersprechenden Züge im evangelischen Lebensbilde des Herrn zu einer lebendigen Einheit zusammenzufassen.

Wenn man das Sonnenlicht durch ein Glasprisma fallen läßt, so zerlegt es sich in alle bunten Farben. Diese zusammengenommen ergeben dann wieder das strahlende Sonnenlicht. So ist es mit dem historischen Jesus und seinen Darstellungen in der Kunst. Sie zerstäuben seine Persönlichkeit; jede Zeit, jede Künstlernatur fand das ihr Gemäße heraus. Erst, wenn man alle zusammen in ein Bild schließen könnte, würde sein vollkommenes Antlitz herstrahlen. Das ist ein zunächst unerreichbares Ideal. Es muß uns einstweilen genügen, wenn wir „verflärt werden in daselbige Bild von einer Klarheit zu der anderen als vom Herrn, der der Geist ist“.



Literaturangaben für weiteres Studium.

3. Detzel, Christliche Ikonographie. 1. Bd. 1894.
E. v. Dobschütz, Christusbilder 1899.
A. Hauck, Die Entstehung des Christustypus in der abendländischen Kunst 1880.
E. Höhne, Wandlungen des Christusbildes bei seiner Wanderung durch die Geschichte (Beweis des Glaubens 1904).
3. Holzmann, Zur Entwicklung des Christusbildes der Kunst (Jahrbücher für protest. Theologie 1884).
F. K. Kraus, Realencyklopädie der christlichen Altertümer. 2 Bde. 1882 ff.
F. K. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. 2 Bde. 1890 ff.
G. Lasch, Das Christusbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts (Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 1904).
N. Müller, Christusbilder, in der protest. Realencyklopädie. 3. Aufl. Bd. 4, 1898 u. Bd. 23, 1913. Dasselbst noch weitere Literaturangaben.
Nithack-Stahn, Der Gekreuzigte in der Kunst (Kunstwart April 1907).
G. Pfannmüller, Jesus im Urteil der Jahrhunderte. 1908 (besonders Seite 549—553; 571.)
G. Schönermark, Der Kreuzifigur in der bildenden Kunst 1908.
D. Schulze, Archäologie der altchristlichen Kunst 1895.
W. Steinhausen, Das Bild Christi in der bildenden Kunst 1908.
J. E. Weis-Liebersdorf, Christus- und Apostelbilder 1902.

Weitere Angaben in den Einzelerklärungen der Bilder.

Verzeichnis der Künstler

(Die Zahlen verweisen auf die Bildnummern)

- | | |
|-----------------------|---------------------------|
| Altdorfer 70 | Mantegna 50 |
| Baldung 78 | Masaccio 40 |
| Bartolommeo 43 | Memling 29 |
| Beham, J. S. 74 | Michelangelo 59. 60 |
| Bellini, G. 51 | Multscher 33 |
| Breuer 105 | Perugino 55 |
| Carracci, Annibale 80 | Raffael 58 |
| Carriera 92 | Rembrandt 88—90 |
| Cima da Conegliano 53 | Keni 82 |
| Cornelius 99 | Ribera 84 |
| Cranach d. Ä. 75 | Richter 97 |
| Dannecker 95 | Riemenschneider 22 |
| Dolci 83 | Robbia, A. 45 |
| Donatello 40. 47 | Rogier v. d. Weyden 28 |
| Doré 102 | Rubens 87 |
| Dürer 64—69. 71—73 | Schäfer 111 |
| Eyck, J. 24. 25 | Schnorr v. Carolsfeld 100 |
| Sahrenkrog 112 | Schongauer 30 |
| Seti 81 | Sesto, Cesare da (?) 54 |
| Siesole 41. 42. 44 | Steinhausen 109 |
| Francia 50 | Steinle 98 |
| Frizsch 93 | Stoß 30 |
| Führich 101 | Theotocopuli 85 |
| Gebhardt 107 | Thoma 110 |
| Giotto 38. 39 | Thorwaldsen 94 |
| Greco 85 | Tizian 52 |
| Grünwald 63 | Uhde 108 |
| Gußmann 113 | Veit 96 |
| Herlin 34 | Velasquez 80 |
| Solbein d. Ä. 62 | Veronese 61 |
| Solbein d. J. 70. 77 | Verrochio 48 |
| Kraft 35 | Vischer 37 |
| Lang 103 | Wandschneider 104 |
| Lionardo (?) 54 | |

1.

Der gute Hirte. Katakombenfreske aus dem Hypogäum der Lucina. Erste Hälfte des 3. Jahrhunderts. 0,80×0,90 m. Aus J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms. Herdersche Verlagsbuchhandlung, Freiburg.

Die Darstellungen Christi als des guten Hirten sind die ersten Versuche, den Heiland zu veranschaulichen. Eine gewisse Freude am Genrebild läßt den Gedanken weiter ausspinnen: zwei kleine Schäflein flankieren den Hirten, eins liegt ihm auf den Schultern; Hirtenstab und Milcheimer, die geschürzte Tunica und die geschützten Schienbeine betonen den Hirtencharakter. Die Landschaft ist mit zwei schattenhaften Bäumen angedeutet. Der Kopf des Hirten ist der eines römischen Jünglings.





Der Gute Hirte. Statuette aus dem 3. oder 4. Jahrhundert. Rom. Lateran. Größe 93 cm. Restaurierungen am Kopf des Lammes, sowie an den Händen und Beinen des Hirten. Phot. Alinari in Florenz.

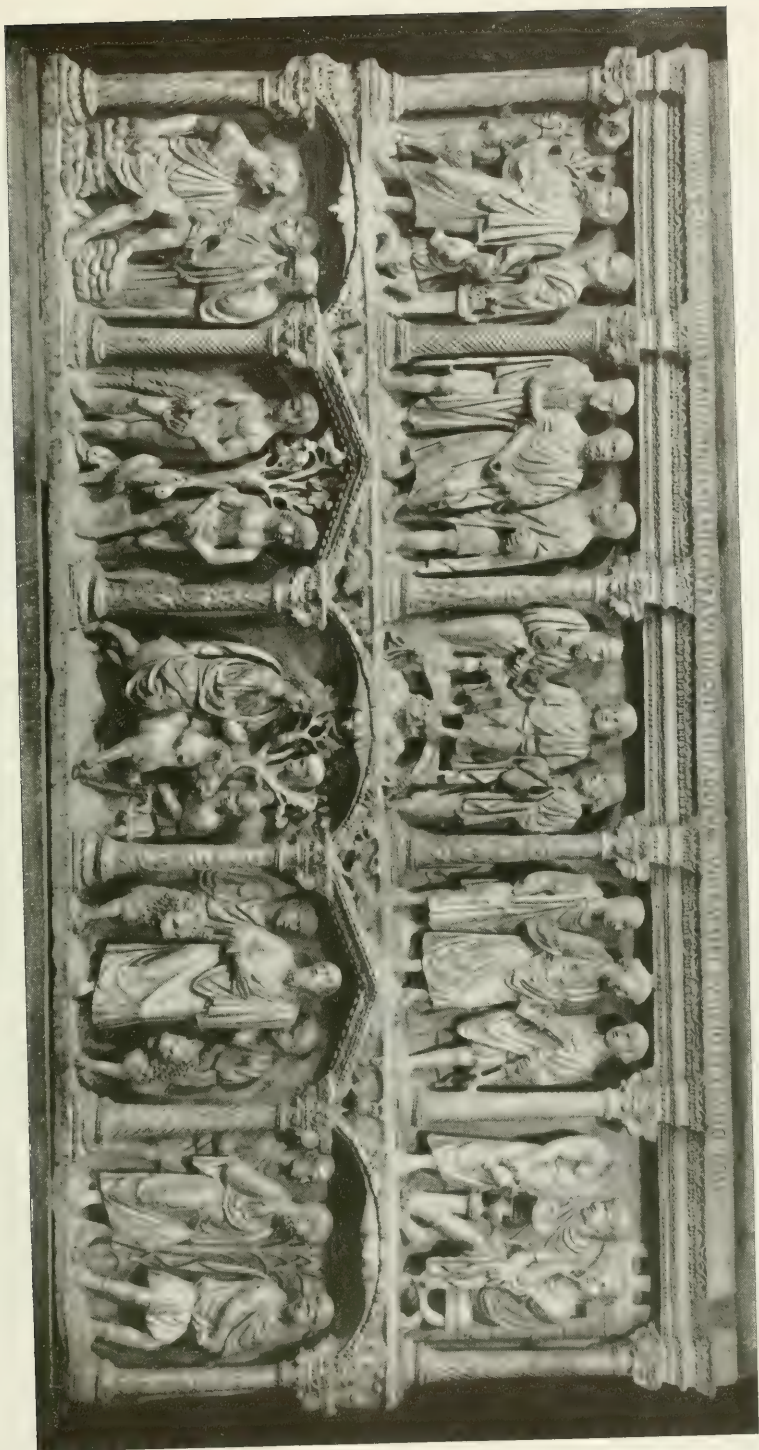
Ich verweise zunächst auf das in der Einführung S. 5 ff. Gesagte. Dann sei nochmals daran erinnert, daß die christliche Kunst im Guten Hirten, verschiedenen Herrenworten folgend, ein Sinnbild geben wollte, das die Geborgenheit des Christen in der Hut des Guten Hirten veranschaulichen soll. Darum begegnen wir ihm auch so oft an den Stätten des Todes, in Katakomben (vgl. Abb. 1) und Mausoleen (vgl. Abb. 6) der alten Kirche. Er will angesichts der Vergänglichkeit an den Trost erinnern, den der Meister in seiner Parabel vom Guten Hirten in die Worte gefaßt hat: „Ich gebe ihnen (meinen Schafen) das ewige Leben und sie werden nimmermehr umkommen und niemand wird sie mir aus meiner Hand reißen“ (Joh. 10, 28).

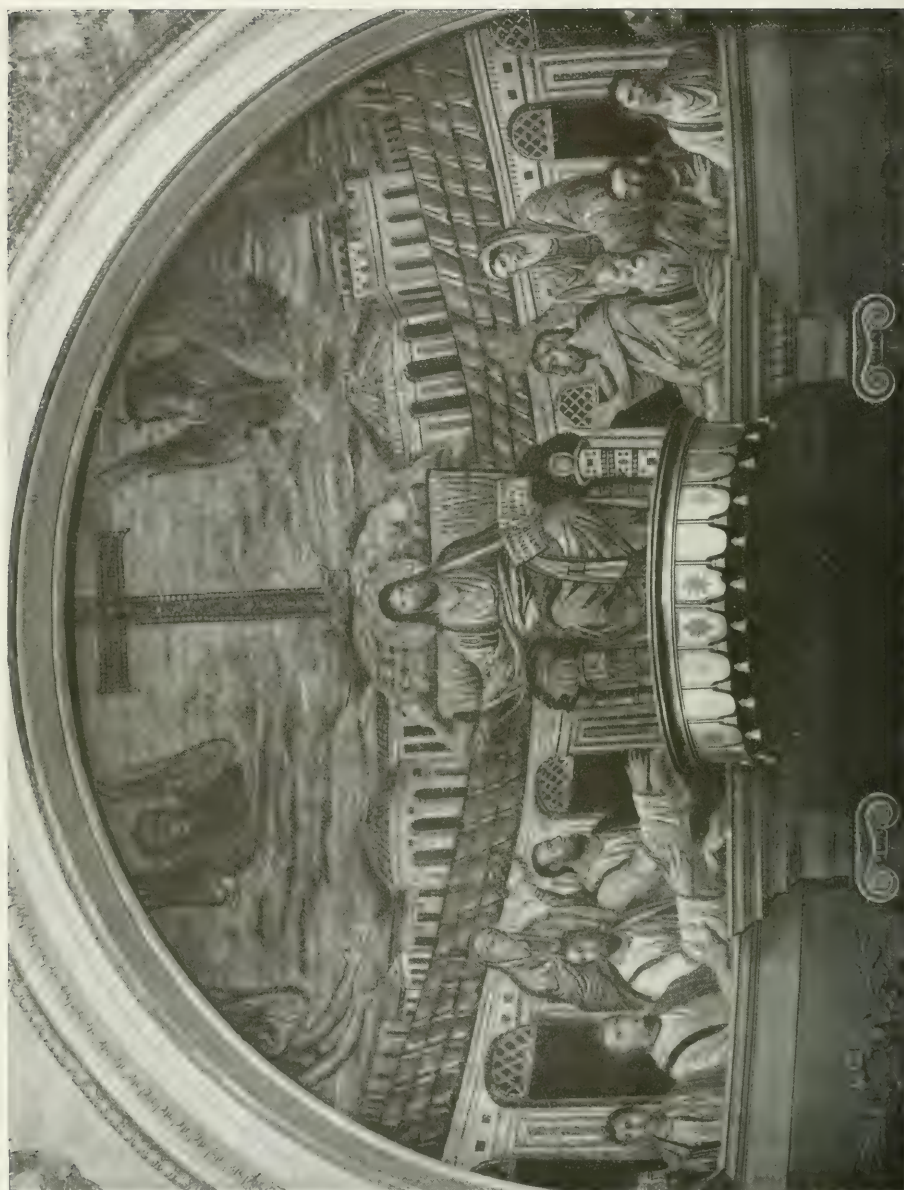
So steht gleich an der Eingangspforte der christlichen Kunst eine Gestalt, die das zum Ausdruck bringt, was die Besten und Tiefsten des Heidentums der Christengemeinde sich anschließen ließ: Das Leben, die Überwindung des Todes, von der die andern sprachen, war hier wirklich geworden.

Es wäre überaus zu begrüßen, wenn diese Statue, die durch ihren Sinn, ihre Anmut und ihr ehrwürdiges Alter ohne gleichen ist, sich auf unsern Friedhöfen einbürgerte, Sentimentales, Unkünstlerisches und Unchristliches verdrängend.

Sarkophag des römischen Stadtpriesters Junius Bassus
(† 559). 1,17 × 2,41 m. Rom, Vatikanische Graven. Phot. Alinari
in Florenz.

In zwei Stockwerken stehen die 10 Relieffelder übereinander, getrennt durch Säulchen, von denen das untere immer dem oberen entspricht. Die beiden Mittelbilder schildern die zweifache Ankunft (adventus) Christi: unten der Einzug in Jerusalem (auf dem Esel, im Sintergrunde bricht einer Zweige von einer Palme, ein anderer breiter Kleider auf den Weg); oben die Wiederverkehr zum jüngsten Gericht (vergl. den 2. Artikel: „von dannen er kommen wird zu richten die Lebendigen und die Toten“). Die beiden Begleiter sind Petrus und Paulus, denen der Herr die Schlüssel überreicht. Die Gestalt zu den Süßen des Herrn ist der Himmelsgeist, der uns oft in dieser Weise begegnet. Man übernahm eine antike Form, um christliche Gedanken auszudrücken. Die Szene rechts daneben stellt die Gefangennahme Jesu dar. Jedemal erscheint der Herr jugendlich bartlos, fast kindlich. In der oberen Reihe stellen die beiden Eselbilder dar: links, Abraham im Begriffe Isaac zu opfern (als Vorbild des Opfers auf Golgatha); rechts, die Sündewaldung des Pilatus. Die übrigbleibende Szene behandelt die Gefangennahme des Paulus oder Petrus; ebenso das rechte untere Eselbild. Die Reliefs der unteren Reihe stellen dar: Siobs Feiden (wiederum als Gegenbild zur Passion Christi), den Sündenfall (als Gegenbild), Daniel in der Löwengrube (= Errettung aus dem Tod, häufig als Stesfo in den Katafomben).





Apfismosaik in der Basilika Sa. Pudenziana (Rom) aus der Zeit des Bischofs Siricius (384—598). Phot. Anderson in Rom.

Wir setzen die Erklärung her, die V. Schulze in seiner „Archäologie der altchristlichen Kunst“ Männchen I 895, S. 229 ff gibt: „Beschädigungen und Restaurierungen machen wohl die Beurteilung von Einzelheiten unmöglich, hindern aber nicht die Erkenntnis der Konzeption in ihren Hauptzügen. Auf einem mit edelen Steinen gezierten Kaiserthron sitzt der Heiland, die Rechte redend leicht erhebend, in der Linken ein aufgeschlagenes Buch haltend, auf dessen Blättern die im Stille antiker Epigraphik verfaßten Worte geschrieben stehen

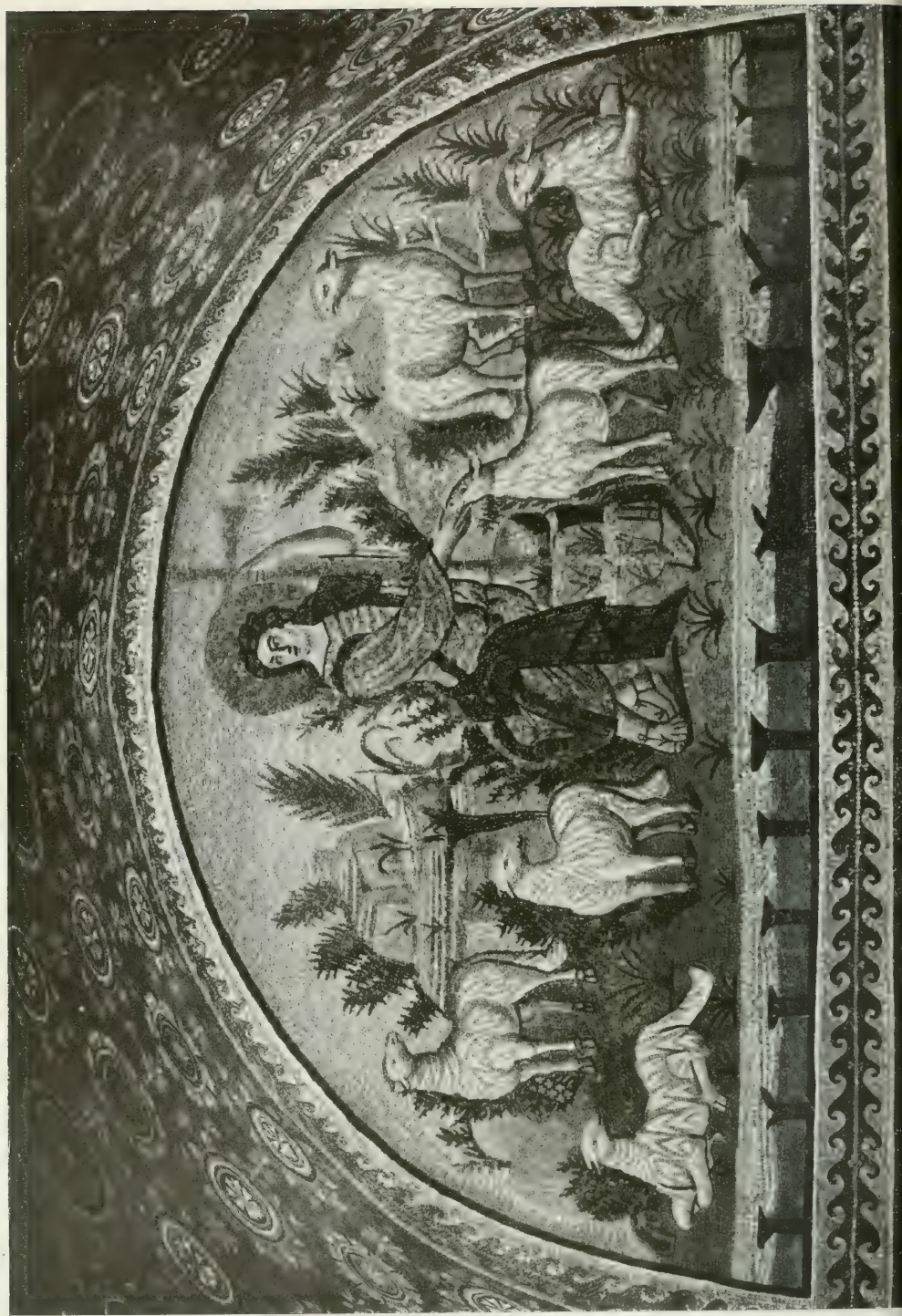
DOMINUS
CON SER
VATOR
ECCLESIAE
PV DENTI
ANAE

[= Der Herr Erhalter der Kirche der Pudenziana]. Auf niedrigen Bänken — genau nach Analogie des Verhältnisses der bischöflichen Kathedra zu den Subsellien der Presbyter sitzen links und rechts gleich verteilt zwölf (seht noch neun bezw. zehn) Männer, die Apostel, an ihrer Spitze Paulus und Petrus, nach Gewandung, Haltung und Typus Römer des vierten Jahrhunderts, die in gemessener Lebhaftigkeit den Eindruck der zu ihnen gesprochenen Worte in Ausdruck und Bewegung wieder spiegeln. Hinter der linken Gruppe steht eine Frau von mittlerem Alter mit individuellen Zügen und der charakteristischen Haartracht der Zeit. Ein Überwurf bedeckt einen Teil ihres Kopfes und fällt lang und faltig herab. Das Antlitz wendet sie dem thronenden Heilande zu, indem sie zugleich mit der Linken einen Kranz erhebt. Ihr gegenüber befand sich eine zweite weibliche Gestalt, jetzt erneuert. — Ein rund gezogener Portikus mit zahlreichen Pforten und Pultdach schließt in der Weise einer Apis das Hauptbild ab, doch erhebt sich dahinter auf einer hohen Kuppe ein mächtiges Kreuz, und schöne Bauten treten hervor. Oben in den Lüften schweben die symbolischen Gestalten der vier Evangelisten [Engel, Löwe, Stier, Adler]... Die Deutung wird durch die Apokalypse vermittelt. Das Bild des himmlischen Jerusalems nach der Schilderung c. 21 stand dem Künstler vor Augen. Indem er die beiden Kranzgestalten Pudenziana und Praxedis hineinnahm, gab er seiner grandiosen Komposition eine unmittelbare Beziehung zu der Kirche, für welche diese bestimmt war.“

Christusportät aus dem Cömeterium der Domitilla. Ausschnitt.
Um 400. 0,48×0,64 m. Aus
J. Wilpert, Die Malereien der
Katakomben Roms. Herdersche
Verlagsbuchhandlung, Freiburg.

Dieser Christus, zwischen Petrus und Paulus dargestellt, gehört zu den hervorragendsten Werken der alten Kirche. Nichts von byzantinischer Steifheit, sondern alles ist voll Seele und Leben (beachte auch die leise Neigung des Oberkörpers nach rechts!). In ruhiger Feierlichkeit schaut er uns mit großen, ernstesten Augen fragend an. Dieses Anlitz kann uns bei längerer Betrachtung ganz in seinen Bann ziehen. Man glaubt schließlich seine Stimme zu vernehmen.





6.

Christus der gutehirt. Mosaik aus dem Mausoleum der
Galla Placidia. Mitte des 5. Jahrhunderts. Phot. Minari
in Florenz.

Diese „vollendete Leistung auf dem Gebiete der alt-
christlichen Malerei“ (S. X. Kraus) ist bereits in der Ein-
führung S. 6 des näheren besprochen worden. Ich bitte,
das Bild mit dem dort Gesagten zu vergleichen.

Kreuzigungsrelief an der Tür von Sa. Sabina in Rom.
5. Jahrhundert. Zypressenholz.

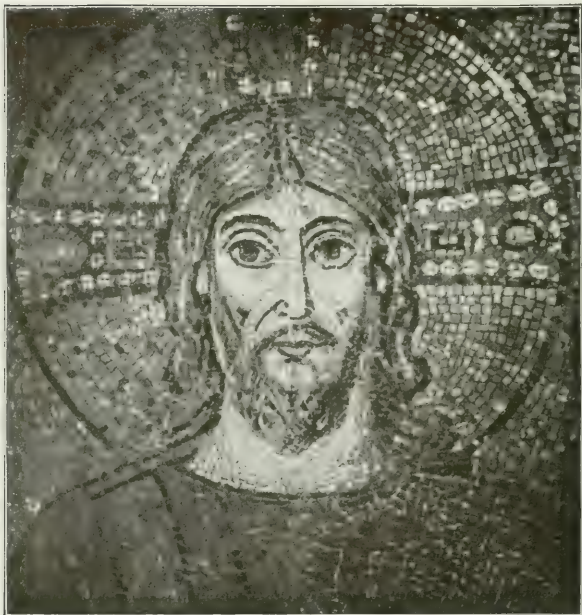
Die Tür der Basilika Sa. Sabina, die der römische Priester Petrus von Illyrien wahrscheinlich auf den Grundmauern eines antiken Tempels erbaute, ist geschmückt mit Schnitzbildern biblischer Szenen. Eins dieser Felder enthält die nebenstehende Kreuzigungsszene, wohl die älteste uns erhaltene. Wir sehen drei nackte, nur mit Lendenschurz bekleidete männliche Gestalten in nicht übler Modellierung, die mittlere größer als die beiden anderen: Christus. Er hebt sich von den beiden Schächern auch noch durch langes Haar (Zeichen der Orientalen) und Bart ab. Die Augen von allen Dreien stehen offen. Von den Kreuzen sind nur die Querarme angedeutet. Im Hintergrund die Mauern Jerusalems.

Im Britischen Museum befindet sich aus etwa derselben Zeit ein Elfenbeinrelief, das die Szene noch etwas reicher ausgestaltet (mit Maria, Johannes und Judas).

Weihrauchbüchse. Elfenbeinschnitzerei aus dem 4. oder 5. Jahrhundert. 12×15 cm. Aus einem Dorfe an der Mosel. Berliner Kunstkammer.

Der jugendlich bartlose Christus thront als gekrönter König inmitten seiner Apostel, das Buch des Lebens oder „das Gesetz des Evangeliums“ in seinem Arm. Die rechte Hand ist zum feierlichen Ausspruch erhoben. Die beiden Apostel links (wohl Johannes und Petrus) in ähnlichen Bewegungen, wenn auch mehr lehrhaft als imperatorisch.





9.

Ausschnitt aus dem Apfismosaik von St. Vitale in Ravenna. 6. Jahrhundert.

Der jugendliche Christus in apollinischer Schönheit, bartlos und freundlich, zwischen zwei Engeln auf der Weltkugel thronend, das Buch des Lebens und des Gerichtes in der Linken, krönt den hl. Vitalis mit dem Kranz des Lebens.

10.

Ausschnitt aus den Mosaiken von St. Apollinare Nuovo in Ravenna. 6. Jahrhundert.

Christus thront in feierlicher Majestät zwischen zwei Engelspaaren, die rechte Hand zum Segnen erhoben. Dieser vollbärtige Christus mit den riesengroßen Augen, der edelgeformten Nase und dem feinen Mund ist eins der vornehmsten Werke byzantinischer Kunst und eines der ältesten Beispiele des Christustypus, der bis zur Gegenwart der herrschende geblieben ist.

Büste des Bosphoruskönigs Rhoemitalkes (?) (regierte von 151—155 n. Chr.), Athen, Nationalmuseum. Höhe 0,49 m, Gesicht 0,185 m. Phot. Aristote Rhomaidès in Athen.

Diese im Dionysostheater zu Athen gefundene Büste eines vornehmen Mannes ist eine höchst sorgfältige Arbeit. Die Haut ist poliert, die Haare stumpf, die Augen graviert, die Iris stumpf. Das wellige Haar ist über der Stirn aufgestäubt, es fällt über die Schultern in Locken herab. Der Bart ist fein und kurz. Leider ist die Nase nur zur Hälfte erhalten; auch der Blattfisch, aus dem die Büste erwuchs, ist abgeschlagen. Der träumerische Blick der zum Himmel halb erhobenen Augen wird viel gerühmt. — Wen stellt diese Büste dar? Neuerdings glaubt man in ihr auf Grund von Münzen ein Porträt des obengenannten Königs oder seines Nachfolgers Eupator zu erkennen. Früher aber meinte man, und das ist der Grund, warum diese Büste unsern Christusbildern einverleibt wurde, eine Christusbüste in ihr zu besitzen. Das wird jetzt ganz allgemein aufgegeben. Man ließ sich wohl durch die unteren Partien des Bildes bestechen und vergaß ganz die oberen. Ich hätte den Leser mit dieser ganzen, ja negativ verlaufenden Frage gern unbehelligt gelassen; allein mir schien ein Vergleich gerade dieser Büste wegen ihrer relativen Ähnlichkeit mit dem, was die christliche Kunst geschaffen, äußerst lehrreich zu sein. Ich bitte nun den Beschauer, mit einem Blatt Papier das Gesicht langsam von unten nach oben zu enthüllen. Bis an den oberen Rand der Augenlider haben wir ein wirklich edles Antlitz vor uns; aber dann kommen die scheußlichen Augenhöhlen, die man am besten beurteilen kann, wenn man die Enthüllung von oben her vornimmt. Ein längeres Vergleichen des christlichen Typus mit dieser Büste läßt einen diese zuletzt direkt als unangenehm empfinden.





Irischer Christus. Titelblatt eines Evangelienbuches. Etwa 7. Jahrhundert.

Wer das Bild zum ersten Male sieht, wird meinen, er habe einen Scherz oder ein Götzenbild vor sich. Und doch ist es weder dies noch jenes. Es ist wirklich ein ernst gemeintes Christusbild, allerdings ein völlig stilisiertes. Man wird sich am ersten in diesen seltsamen Seitentrieb europäischer Kunst hinein fühlen, wenn man sich einmal der stilisierten Tiere erinnert, die noch heute unsere Wappen tragen. Hier ist nur alles viel konsequenter durchgeführt. Die vier Eckbilder stellen die Symbole der Evangelisten dar: Oben Adler und Engel, unten Löwe und Stier. Diese wunderliche Ornamentik, die eine Erfindung der Iren ist, ist übrigens keineswegs ausgestorben: noch heute begegnen wir ihren Ausläufern in so manchem Buchschmuck der britischen Inseln.

Der Gekreuzigte. Fresko aus Sa. Maria Antiqua
in Rom. 8. Jahrhundert. Phot. Anderson in Rom.

Die zahlreichen Fresken der genannten Kirche sind vermutlich Werke byzantinischer Künstler, die zur Zeit des Bildersturms aus dem oströmischen Reiche sich hierher geflüchtet hatten und in dem zu Sa. Maria gehörigen Kloster aufgenommen worden waren (vergl. auch die griechische Inschrift am Kreuze).

Vollendet schön ist der Kopf des Herrn, eine der besten byzantinischen Leistungen; er überragt alles andere auf diesem Fresko so sehr, daß man fast an eine andere Künstlerhand oder wenigstens an eine benutzte Vorlage denken möchte. — Der Leib Christi hängt nicht, er schwebt am Kreuze. Maria (Beischrift: Sancta Maria) und Johannes (Sanctus Joannis) halten, zwei langgestreckte Standbilder, Wache, jene in Ergriffenheit, dieser objektiv lehrhaft. Rechts neben dem Kreuze reicht ein Kriegsknecht dem Herrn einen ganz verblichenen Schwamm dar, zu seinen Füßen steht das Essiggefäß. Links sticht Longinus (siehe Beischrift) mit einer ebenfalls kaum noch sichtbaren Lanze den Herrn in die Seite. Über dem Kreuze verlieren Sonne und Mond ihren Schein.





Jesus Christus. Aus dem Evangeliarium Godescalc,
781. Paris.

Die Naivität dieses Bildes zeigt sich vor allem in der Meinung, daß Schönheit in absoluter Symmetrie bestehe. Doch sieht man eben daraus, daß dieser germanische Meister den Herrn schön darstellen wollte. Und zwar jugendlich schön. Das jugendliche Volk wollte einen jugendlichen Heiland haben. Daß er dabei schielte, war freilich nicht nötig. Doch dieser kleine Schönheitsfehler wird zugedeckt von einer Sülle von Einzelheiten, die unsern Blick überallhin ziehen — die schönen Ornamente, das prachtvolle Kissen, das mit Edelsteinen gezierte Evangelienbuch, der Fuß mit den scheinbar 6 Zehen und vor allem die Inschrift: $\overline{\text{IHS}} \overline{\text{XP}}\overline{\text{S}}$, ein merkwürdiges Gemisch griechischer und lateinischer Buchstaben, charakteristisch für die Schwelgerei der Kultur.

Das jugendlich Sieghafte dieser Christusfigur hat übrigens eine treffende literarische Parallele in dem Vorwort zur Lex Salica, wo es heißt: „Es lebe Christus, der die Kranken liebt; möge er ihr Reich bewahren, ihre Leiter mit dem Licht seiner Gnade erfreuen, das Heer beschützen, dem Glauben ein Hort sein, Friede, Freude und zeitliches Glück in Güte gewähren, der Herr der Herrscher, Jesus Christus!“

Miniatur aus dem Codex Egberti, nach
S. X. Kraus, Die Miniaturen des c. E. in
der Stadtbibliothek zu Trier. Freiburg 1884.
Tafel XXXIII.

Diese Bilderhandschrift wurde aus Anlaß der Durchreise des Erzbischofs Egbert von Trier, der Otto II. nach Rom begleitete, im Kloster Reichenau von zwei Mönchen auf Bestellung dieses Kirchenfürsten ausgeführt. Die abgebildete Tafel ist Ausschnitt, aber Originalgröße. Sie stellt Jesus im Gespräch mit zwei Jüngern dar (die Überschriften von links nach rechts: Petrus — Jesus Christus — Apostolus), die ihn bitten, dem nachschreienden kananäischen Weibe ihren Wunsch zu gewähren (Matth. 15, 21 ff). Christus jugendlich bartlos, mit vollem Gesicht und großen Augen; Petrus weißhaarig mit sichtbarem Oberhaupt; der andere Apostel ohne weitere Individualisierung. Das Bildchen ist bis auf die gigantischen Hände gar nicht schlecht. Farben: Hintergrund weißviolett, Erde grün-gelb, Oberkleider rot, violett, ocker.

Kruzifix von S. Damiano in Uffizi, jetzt in Sa. Chiara ebendort. 12. Jahrhundert. Phot. Alinari in Florenz.

Dieses byzantinische Bild hat kirchengeschichtliche Bedeutung. Vor ihm erlebte der hl. Franz jene Vision, die ihn nach seiner Vermählung mit Frau Armut zu positiven Aufgaben weitertrieb. — Franz betete vor diesem Kruzifix, das damals auf dem Altar der Kapelle S. Damiano stand, der Heiland möchte ihm zeigen, was er zu tun habe. Da hörte er vom Kreuze herab wunderbar liebliche und gütige Worte: Franz, siehst du denn nicht, daß mein Haus zerstört wird? Geh hin und richte es mir wieder auf. Staunend und zitternd antwortete er: Gern will ich es tun, o Herr! Zu einer solchen Vision paßt dieses Antlitz Christi sehr gut: es ist nicht der im Tod gebrochene, sondern der lehrende und Weisungen gebende göttliche Herr. — Daß Franz diesen Befehl erst wörtlich auf das Kirchlein und dann weiter auf die ganze römische Kirche bezog, ist bekannt. — Nicht uninteressant ist es, dieses „Bekehrungsbild“ mit dem des Grafen Zinzendorf zu vergleichen (Abb. 81) und in den daran geknüpften Bekehrungsgeschichten den Unterschied zwischen mittelalterlich-katholischer und neuzeitlich-protestantischer Frömmigkeit zu studieren (Vision und normales psychologisches Erlebnis).

Apsismosaik des Domes von Cefalù (Sizilien).

1148. Phot. Alinari in Florenz.

Das schönste malerische Denkmal der Normannenherrschaft auf Sizilien. Vielleicht das herrlichste Werk byzantinischer Kunst überhaupt. — Das Majestätische, das jene ganze Kunst darzustellen sich bemüht, ist bei diesem Christuskopf ganz frei von Starrheit oder abschreckender Furchtbarkeit; es ist reinste, erhabene Feierlichkeit. — Das eine Auge ist etwas nach innen gestellt — ein glücklicher Gedanke. Sonst (bei genauer Parallelität der Augenachsen) würde der Blick ins Weite und Leere starren; so fixiert er jeden Beschauer, er stehe, wo er wolle, aufs durchdringendste. Die aus dem mächtigen Haupthaar auf die Stirn herabwehende Locke ist ebenfalls ein Gegenmittel gegen die Leerheit reiner Symmetrie. Sie begegnet uns auch anderwärts in dieser Zeit, z. B. in einem kleinen Fresko aus den Funden der Ausgrabungen von Pergamon, 12. Jahrhundert (Abb. bei O. Wulff, *Altchristl. und mittelalterl. Bildwerke der Kgl. Museen zu Berlin* 1911, 2. Aufl. S. 98. Nr. 1995) übrigens weist sie auch Dürers Selbstporträt auf (Abb. 72). Unter Christus steht Maria betend zwischen vier Engeln. Die beiden untersten Reihen stellen Apostel und Evangelisten dar, in starker Individualisierung — besonders (links und rechts von dem Fenstervorhang) Petrus und Paulus. Es ist ein feiner Zug künstlerischen und religiösen Empfindens, daß die heiligsten Gestalten des obersten Stockwerks nicht individualisiert sind.





Romanischer Kreuzsifus aus der Pfarrkirche zu Esp (Defanat Löwenich), jetzt im Erzbischoflichen Museum zu Köln. Aus Rothes, Christus. Verlag v. J. P. Bachem in Köln.

Eine erfreulich fortgeschrittene Gestaltung des Kreuzsifus mit deutlichen antiken Nachklängen (Gewand!). Die frühere Steifheit ist überwunden. Der Kopf ist lebenswahr zur Seite geneigt. Die ganze Figur scheint nicht am Kreuze zu hängen, sondern vielmehr zu schweben: das ist nicht der im Tode Leidende, sondern der im Tode siegende, milde Fürst des Lebens. Das edle Haupt erinnert mit seiner breiten Stirn an den Beau dieu von Amiens und an das Taumburger Relief. Doch ist es durchgeistigter als jenes und ernster als dieses. — Die Süße sind noch nebeneinander genagelt (das ist bis etwa 1200 üblich).

Kopf einer Christusstatue am Hauptportal des Domes von Amiens („le beau dieu d'Amiens“) 13. Jahrhundert.

Der Kopf ist richtig geformt, aber mäßig beseelt. Es ist derselbe breitstirnige Typus wie an den Reliefs des Taumburger Domes. Die siegende Gotik schuf, entsprechend ihrer ganzen Grundtendenz der sich verjüngenden Linien, schmalere Typen. — Als literarische Parallele darf wohl eine Stelle aus den Predigten Bernhards von Clairvaux (+ 1153) über das Hohe Lied angeführt werden: „Wenn ich Jesus nenne, so stelle ich mir einen Menschen vor sanfter und demütigen Herzens, gütig, nüchtern, keusch, barmherzig, kurz mit aller Ehrbarkeit und Heiligkeit ausgezeichnet, der doch zugleich auch der allmächtige Gott selber ist, der mich durch sein Beispiel heilen und durch seine Hilfe mich retten kann. Alles dies tönt zugleich in mir, wenn mir der Name Jesu erklingt.“ (XV, 6).

Wechselburger Kreuzigungsgruppe. Um 1230. Aus Eichenholz geschnitz und zwar das ganze Mittelstück (der Leib Christi — ausgenommen die Arme — mit Adam und Gottvater) aus einem Stamm. Früher bemalt. Ursprünglich — wie im Halberstädter Dom — als Krönung des Lettners. — Die drei Hauptgestalten sind überlebensgroß. Phot. Karl Tirpitz in Wechselburg.

Maria und Johannes stehen auf Figuren, die wohl das überwundene Heidentum und Judentum symbolisieren sollen. Unter dem Kreuze fängt Adam das heilspendende Blut auf. Über dem Kreuz erscheint Gottvater mit der Taube des hl. Geistes. Zwei Engel wollen dem Herrn die Qual erleichtern, ohne recht zu wissen, wie sie das anfangen sollen. Das Haupt des göttlichen Dulders ist mild und edel, der Körper zeigt anatomische Kenntnis. Doch läßt sich der Vorwurf des Konventionellen nicht ganz abweisen. — Die Füße sind übereinandergelagert, das wird mit dem 15. Jahrhundert üblich.





Abendmahlszene aus dem Westlettnertriebe des Naumburger Doms. Von einem unbekanntem Meister, etwa zwischen 1249 und 1280 gemeißelt. Phot. Dr. Franz Stödtner in Berlin.

Der durchsichtigeren Gruppierung wegen (vergl. das darunterstehende Bild!) nimmt der Künstler bloß fünf Apostel auf: Petrus, der sich eben etwas in den Mund steckt; Johannes, mit der Serviette (?) in der Hand; Jakobus, der einen langen, langen Zug tut; Andreas, der nach den Fischen so verstohlen greift, als dürfe er es eigentlich nicht; Judas, dem der Herr den Bissen reicht — alles in allem: eine Bauerngesellschaft beim Abendbrot. Aber nun Christus! Wie hat sich der Künstler bemüht, ein Antlitz voll sonniger Güte zu schaffen, das Bild eines ernsten, guten, treuen Hausvaters. Sast zu hausväterlich behäbig ist er geworden. Wie sorgfältig hält er den langen Armel, daß er ihn nicht in die Schüssel taucht, wenn er dem Verräter den Bissen gibt. Er sieht ihn übrigens nicht dabei an, während ihn dieser in geduckter Haltung scharf ins Auge faßt.

Tilmann Riemenschneider († 1531), Abendmahlszene vom hl. Blutaltar in der Jakobskirche zu Rothenburg o. d. Tauber. 1499/1505. Phot. Neue photogr. Gesellschaft in Steglitz.

Ein Vergleich dieser Szene mit der vorigen veranschaulicht lehrreich den Unterschied zwischen romanischer Ruhe und gotischer Beweglichkeit. Auf einen kleinen Raum hat hier R. alle zwölf Apostel zusammengedrängt (Johannes liegt an Jesu Brust). Während in Naumburg alles still ist und trinkt, finden hier lebhaftere Gespräche statt, und die lockigen Haare wie die zerknitterten Gewänder spiegeln die seelische Erregung getreulich wieder. Die behäbige Ruhe des Herrn ist hier einer leidensvollen Erregung gewichen. „Wahrlich, ich sage euch, einer unter euch wird mich verraten!“ — und da ist Judas aufgesprungen.

Kölnischer Meister um 1420; Veronika mit dem Schweißstuch. München, Alte Pinakothek. 0,76×0,47 m. Phot. Sr. Hansstängel in München.

Über die Legende s. Einführung S. 4. Diese Auffassung will nicht den Vorgang als historische Szene schildern, sondern sie erhebt ihn zu einer feierlichen religiösen, übergeschichtlichen Offenbarung. Aus dem „Schweißstuch“ ist ein großer Vorhang geworden, die Kriegsknechte sind verschwunden und haben kleinen lieben Engelse gestalten Platz gemacht, die voll inniger Andacht ein frommes Lied singen. Veronika selbst ist eine deutsche Nonne vom Niederrhein geworden, mit einem süßen, sanften Gesichtlein voll entzückender Anmut und Demut. Das Antlitz Christi, übermenschlich groß, ist ganz symmetrisch, doch ohne die Leere, die oft an reiner Symmetrie haftet. Bei der tiefbraunen Färbung, die doch die feinen Züge voll gemessenen feierlichen Ernstes herausleuchten läßt, wirkt das Porträt wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt.





Jan van Eyck (†1441), Christus als König der Könige. Berlin. Holz. 0,51×0,39 m. Phot. Braun & Co. in Dornach. Mit der alten Inschrift: Iohannes de Eyck me fecit et applevit anno 1438, 31. Januarii — Ame ich chan (so gut ich kann).

Dieses Christusbild ist zweifellos eine Ausführung der Angaben in dem sog. Lentulusbriefe (Einführung S. 10). Bei einer so genauen Befolgung konnte es kaum ausbleiben, daß sich ein leblos-schematisches Bild ergab — die kleinen Härchen zu beiden Seiten der Stirn sind der einzige Versuch, leise zu individualisieren — aber vielleicht war es die Absicht des Künstlers, den Herrn über die ganze Sphäre des Menschlichen mit allen ihren Zufälligkeiten hinauszuhoben? Jedenfalls traf er das Verlangen der Zeit: wir kennen drei alte Kopien dieses Christus. — Das A und Ω oben sowie die beiden Initialen I (initium) und F (finis) symbolisieren die Ewigkeit des Herrn, der Anfang und Ende ist.

Jan van Eyck (?), Christus segnend.
0,18×0,15 m. Phot. Braun & Co. in Dornach.

Dieses Christusporträt ist eine Nachbildung der Christusgemme, von der in der Einführung S. 4 die Rede gewesen ist. Nur ist merkwürdig, wie Eyck ein Original so getrenn Popieren konnte, das damals noch in Konstantinopel gewoben sein muß. Waren vielleicht Abdrücke davon schon im Abendland (durch Palästinafabriker) bekannt geworden, ehe das Original nach Rom gefisfert wurde?

Ausschnitt. Berlin. Gemälde auf Holz.

Tebenan geben wir zur Vergleichung einen Holzschnitt aus Pforzheim vom Jahre 1507, der in den berben Xnien vollstümlicher Kunst auf dieselbe Vorlage — weiß, durch welche Mittellinien! — zurückgeht. Darunter steht ein Gebet abgedruckt (Begrüßer syerhu heiliges anglicht onfererlöseris usw.) Das Bildchen war also ein Andachtsblättchen zum Zinnageln an die Wand, für den täglichen Gebrauch.





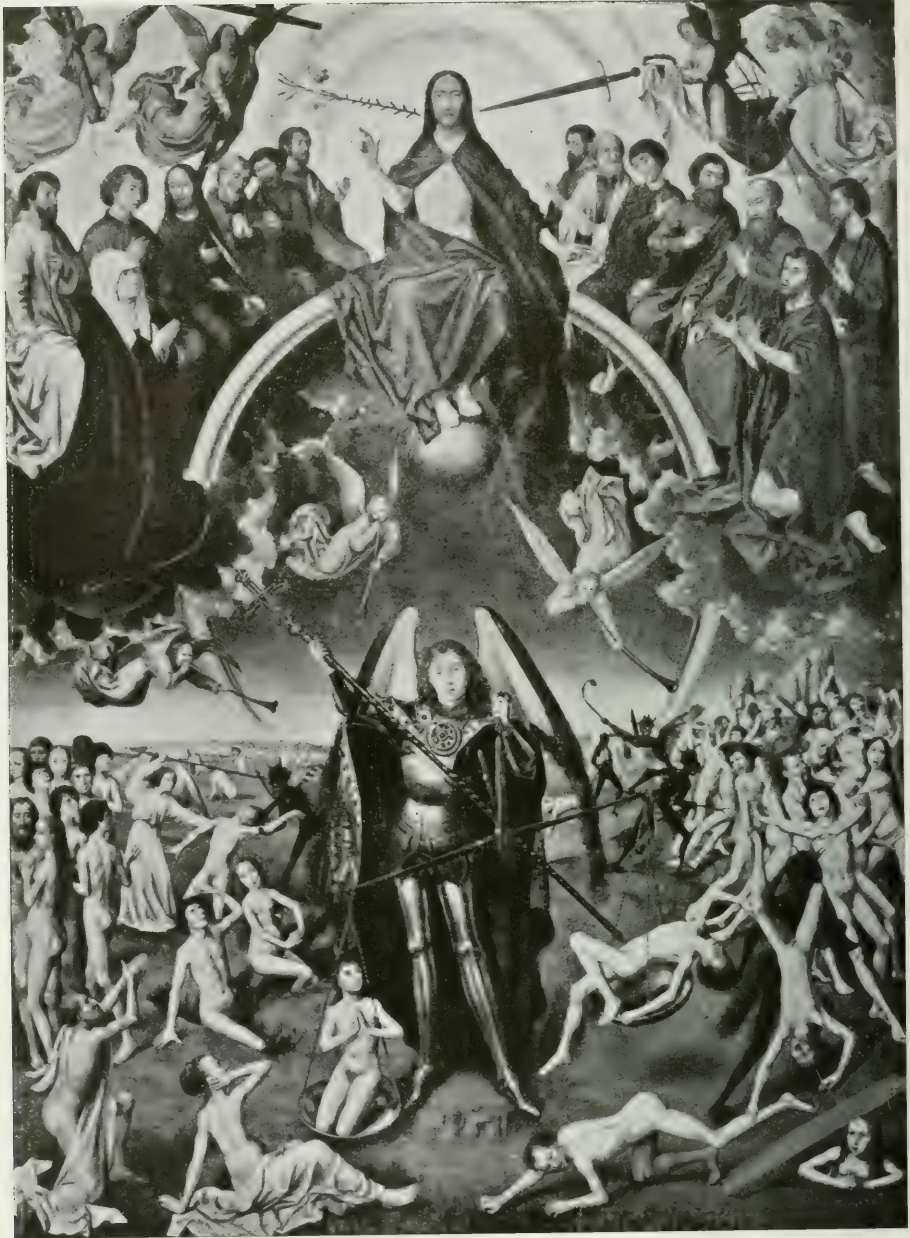
Meister der Lyversbergerschen Passion.
Die Geißelung und die Verhöhnung Christi. Früher im Besitz des Stadtrats Lyversberg, jetzt im Wallraff-Richartz-Museum in Köln. Kölnische Schule d. 15. Jahrhunderts.

Wir geben aus der mit der blinkenden Klarheit der altniederländisch-rheinischen Schulen gemalten Passionsfolge diese Szene wieder, einmal weil hier der Christuskopf eine geradezu unheimliche Eindringlichkeit der Individualisierung erreicht — dieses Gesicht vergißt man nicht wieder —, sodann weil hier ein Musterbeispiel jener verworfenen Kotte geboten wird, in deren Karikierung Plastiker wie Maler sich damals geradezu überboten — noch heute klingt das nach in so mancher Kalvarienberggruppe (z. B. Bozen). Und endlich begegnen wir hier der Naivität sog. „kontinuierlicher“ Darstellung. Der Herr ist zweimal auf demselben Bild anwesend: hinten an der Geißelsäule, vorn unter der höhnnenden Schar.

Rogier van der Weyden (+ 1464), Kreuzabnahme.
 Madrid, Prado; Kopie in Berlin, Kaiser Friedrich-
 Museum. Phot. Franz Janssängl in München.

Diese leise schuldige Trauergemeinde wird auf niemand
 ihren Eindruck verfehlen. Dabei wird man gern manchen
 Fehler der Anordnung übersehen: Die Gleichartigkeit der
 Linien bei der Körperlage Jesu und der ohnmächtig dahin-
 sinkenden Maria, die Entspréhung der Sigur des Johannes
 links mit der der Magdalena rechts, wie ihrer Nachbarn.
 Die Gruppe ist auf Goldgrund gemalt und hebt sich ab
 wie eine Plastik. In der Tat zeigt auch sonst Rogier van
 der Weyden plastische Intereffen (er wuchs als junger
 Rühnler unter Bildhauern auf), Lorenzschädel und Knochen
 im Vordergrund entstammen der falschen Deutung von
 Golgatha = "Schädelstätte".





Jans Memling († 1494), Das jüngste Gericht. Mittelbild des Altars in der Marienkirche zu Danzig. 1473. Holz 2,22 × 1,00 m.

Das berühmte Altarbild, über dessen wunderfame Entführungsgeschichte von Brügge nach Danzig man in einer Memlingbiographie nachlesen mag, besteht, aufgeschlagen, aus diesem Mittelbilde und zwei Seitenslügeln, die Paradies und Hölle darstellen — eine naturgemäße, oft befolgte Disposition.

Das Bild ist bewundernswert in seinen Einzelheiten wie als Ganzes. Der Herr thront auf einem Regenbogen (Off. 4, 3) in ruhiger Objektivität als der leidenschaftslose gerechte Richter — schön und glatt. Aus seinem Mund gehen Lilienstab (als Bild der unbestechlichen Reinheit) und Schwert hervor (nach Off. 1, 16). Seine Füße ruhen auf der Erde (Matth. 5, 35). Rechts und links sitzen die Apostel, in wundervoller Individualisierung der Köpfe. Sie werden nach vorn abgeschlossen durch die fürbittenden Gestalten der Maria und des Täufers. Engel schleppen die Leidenswerkzeuge heran (Geißelsäule und Kreuz, Dornenkrone und Speer mit Hammer und Nägeln), andere posaunen die Toten aus den Gräbern. Diese Auferstehung wird auf dem unteren Teile des Gemäldes in der anschaulichsten Form geschildert und mit vielen überaus feinen Einzelzügen, links die Seligen und rechts die Verdammten (vom Richter aus gesehen rechts und links). In der Mitte steht die unerschütterliche Rittergestalt des Erzengels Michael, der die Seelen wägt — die gläubige sinkt betend zu Boden, die verdammte schwebt trotz alles zappelnden Widerstrebens nach oben. Gewogen und zu leicht befunden.

Aber in den zahllosen feinen Einzelheiten geht das Bild nicht auf. Es ist kompositionell und malerisch von der wunderbarsten Einheit. Was das letztere, die Farben, betrifft, so steigt das Ganze in einer wundervollen Farbentonleiter vom dunkeln Blaugrün zu leuchtendem Gold und Hochrot und schließlich zu lichtem Blau harmonisch geschlossen empor.

Martin Schongauer († 1491), Die
Taufe Christi. Kupferstich.

Schongauers Vorfahren stammen aus Schwaben, und etwas von der Zierlichkeit der altschwäbischen Malerei hat er beibehalten. Seine Figuren gehen freilich bisweilen ins Puppenhafte, wie hier der im Jordan stehende Christus. Daß Schongauer auch das Realistische, Grobe wiedergeben kann, sei hier nur bemerkt. Zu seinen Eigen tümlichkeiten gehören die langen, gekrümmten Singer — man beachte z. B., wie der Engel den Mantel Christi hält! Das Ganze ist eine Szene von vollendeter Anmut und Reinheit — ein abermaliger Beleg für die oft verkannten Werte in der Frömmigkeit des ausgehenden Mittelalters.





Christus in der Kelter. Holzschnitt vom Jahre 1430.

Die symbolischen Betrachtungen über das Blut Christi, die von den Johannes-ischen Schriften ausgehend über Bernhard v. Clairvaux und Singendorf bis in den modernen Pietismus sich fortgesetzt haben, sind oft in Geschmacklosigkeit ausgeartet. Schlimmer aber ist es, wenn solche Ubertreibungen auch noch durch Zeichnung veranschaulicht werden. Das ist in diesem Kelterbilde geschehen, das durchaus nicht einzig dasteht (über Würer vgl. Lange und Suble, Würers schriftlicher Nachlaß S. 595 und Wernicke, Chr. Kunstblatt 1887). Christus steht in einem Holzgerüst, dessen Boden ein Holzbecken bildet, und ihm wird durch ein Brett, das von einer Schraubengewindung heruntergedrückt wird, das Blut ausgepreßt, das durch eine Öffnung in einen Abendmahlskelch geleitet wird. Im Hintergrund das Kreuz. Unter dem sogenannten Würerschen Kelterbild steht Klages. Jer. 1, 15 und (latein.): Du hast mich erlöset, Herr, durch dein Blut. Erbarme dich meiner! Anderwärts wird auf Jes. 63, 3 verwiesen.

Unbekannter Meister des 15. Jahrhunderts, Christus in Gethsemane. Kupferstich. Aus dem Kupferstichfabri-
nett in Berlin.

Es ist leicht, an diesem Bilde Ausstellungen zu machen, besonders, wenn man es mit dem Würerschen (Abb. 75) vergleicht. Gewiß, die Perspektive ist falsch, alles scheint in einer Fläche zu liegen — die Anatomie ist verfehlt — der Sels knitrig-unnatürlich — der Heiligenschein unbeholfen — das Blattwerk wunderbar isoliert — der Kleine Saun rechts unten verschwimmt nach links. Aber das Blatt ergebend liegt in dem Anitzig Christi (der Knoten über der Nase auf der Stirn be-
gnet uns auch sonst noch auf Bildern des 15. Jahrhunderts). Wie süß schlummern die Apostel. Wie sorgfältig hält Petrus sein breites Schwert umschlungen. — Der Saun zwischen Jerusalem und dem stärkenden Engel ist wohl der verdorrte Seigenbaum, von dem die Evangelien erzählen (3. B. Matth. 21, 18 ff.).

Hans Multscher († 1467), Christus
auf dem Palmesel. Holzsulptur.
Kloster Wetterhausen. Phot. S. Bruck-
mann A.-G. in München.

Das lebhafteste Verlangen mittelalterlicher Frömmigkeit nach Vergegenwärtigung heiliger Personen und Szenen führt auf der einen Seite zu ödem religiösen Materialismus (vergl. den Reliquienkult), auf der anderen Seite aber zu einer Höhe kirchlicher Kunst, die zugleich vollendet volkstümlich war. So wurde die szenenhafte Veranschaulichung des Einzugs Christi in Jerusalem an der sich groß und klein, hoch und niedrig beteiligte, zur Veranlassung, daß M. diese reizvolle Holzsulptur schuf, die den auf einem Esel in Jerusalem einreitenden Herrn Christus darstellt — künstlerisch und volkstümlich zugleich. — Eine solche Veranschaulichung war nichts Seltenes: es gibt noch andere Beispiele dafür, z. B. im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin.



INSCRIPCIÓN DEL CRUCIFIXO
JESUS NAZARENUS
REX JUDAEORUM.



Friedrich Herlin († 1499). Kruzifix,
in der Hauptkirche von Nördlingen.

Dieser herrliche Kruzifixus des ausgehenden Mittelalters beweist nicht nur die hohe Kunst dieser Zeit — daran zweifelt ja auch niemand — sondern auch eine Frömmigkeit, die neben allem religiösen Materialismus und Mechanismus dieser Periode doch viel Echtes und Unvergängliches in sich schloß. Wie wäre auch sonst die Reformation möglich gewesen! Der Realismus der Gotik, der sich namentlich in der Seitenwunde, den Blutstropfen an Hals und Brust sowie an den schrecklich gespannten Adern der Arme (man fühlt sie ordentlich bei sich selber klopfen) zeigt, dominiert keineswegs. Das Männlich-Edle des überwindenden Dulders siegt. Die Augen sind offen. Immerhin scheint sich der Mund aufzutun zu einem Worte der Bußmahnung an die betreffende Seele.

Adam Kraft (+ 1509), Kreuztragung. Kopie der

2. Kreuzwegstation. Phot. S. Brudtmann A. = D. in München.

Die sieben Stationen oder „Säule Christi“ waren einst am Wege nach dem Türnberger Johannistriedhof aufgestellt. Die Originale, die an den alten Standorten durch Nachbildungen ersetzt sind, befinden sich jetzt arg verwittert im Germanischen Museum. Das Jahrihrer-Dollendung ist etwa 1500.

Man muß immer aufs neue die wunderbare Klarheit dieser Steinplastiken bewundern. Wieviel ist auf den Raum zusammengeedrängt und doch wie überflüthlich ist alles, Dieselbe Klarheit befeelt das Mntlig Christi. Nichts Verzerrenes, nichts mystisch Verdammnenes — das ist der Mann, der Klar dem Tode entgegengeht im schlichten Gehorsam gegen den Willen seines himmlischen Vaters.





Veit Stoß († 1533), Kreuzifix aus der Spitalkirche zu Nürnberg, jetzt im Germanischen Museum. Phot. Christof Müller, Nürnberg.

Der durch seinen hängenden „Englischen Gruß“ in der Lorenzkirche allbekannte Künstler hat drei Einzelkreuzifixe geschaffen, für die Lorenz-, Sebaldus- und Spitalkirche. Das letzte ist das wertvollste. Es wirkt ergreifend durch den nach innen gefehrten heißen Schmerz des Dulders. Der Körper zeigt vollendete Formen der Modellierung. Eine glatte, abgeklärte Schönheit ist über das Ganze ausgegossen. Doch hält sie sich fern von allem Konventionellen.

Das Werk ist neuerdings naturalistisch übermalt worden; auf unserer Abbildung ist davon kaum etwas wahrzunehmen.

Peter Vischer († 1529), Christus und die
Schwestern des Lazarus. Bronzerelief.
1521. Regensburg, Dom. Phot. S. Bruck-
mann, A.-G., München.

Wie Vischer im Sebaldusgrab (vollendet 1519) Gotik mit Renaissance vereint, so steht auch hier beides nebeneinander: Renaissance ist die Architektur des Hintergrundes und die schöne Ornamentik des Rahmens, aber auch die Gestalt Christi erinnert in der ebenmäßigen Ruhe der gesamten Erscheinung an italienische Vorbilder. Gotisch sind die Frauen (man denke an die berühmte Nürnberger Madonna) und die Apostelköpfe mit ihrem krausen Schopfe, gotisch sind auch die Buchstaben der Inschrift. Die Szene soll zweifellos die Begegnung Jesu mit der Maria, der Schwester des Lazarus, darstellen (Joh. 11, 32), ein für ein Grabmal trefflich passendes Motiv.





Giotto († 1336), **Der Auferstandene erscheint der Maria Magdalena.** Ausschnitt aus einer Freske der Aremakapelle in Padua. 1306.

Giotto ist der erste große Überwinder byzantinischer Steifheit und höfischer Pracht. Er bringt Natur und Bewegung. Das hieratische Christusbild wird belebt und unter uns Menschen versetzt. Der Heiland leidet, stirbt und erhebt unter uns. Dabei verliert er nicht einen Zoll seiner Majestät. Das ist das Bewundernswerte an Giottos neuem Christustypus. Die dargestellte Szene ist das *Noli me tangere* Joh. 20, 17. Jesus hält in der Hand die Osterliefesgabe. Das Profil der Maria Magdalena ist in seiner Mischung von Ehrfurcht, liebendem Verlangen und gläubigem Schrecken unübertrefflich.

Giotto, Beweinung Christi. Fresko
in der Arenakapelle in Padua. 1306.

Es ist wunderbar, wie es der Meister verstanden hat, die ganze Skala der Schmerzempfindungen anklingen zu lassen — von dem still in sich gefaßten Kummer bis hin zum lauten Aufschrei. Aber nicht bloß die Menschen trauern, auch Himmel und Erde nehmen teil — die Engel in wildem, sich aufbäumenden Schmerz oder leisem Schluchzen, die Erde mit dem kahlen, trauernden Baum und der stillen, öden Felslandschaft. Inmitten dieser bewegten Klagesymphonie aber liegt ruhig ausgestreckt der Herr. Die Arme folgen schlaff und willenlos den liebenden Händen der Bestattenden, aber sein gewaltiger Körper und noch mehr das herrliche Haupt zeigen an, daß er auch im Tode und gerade im Tod Sieger geblieben ist. Nichts von Todeskrampf und anderen Todeszeichen. „Der Tod ist verschlungen in den Sieg!“





Masaccio († 1428), der Zinsgroschen. Fresko.
 Florenz, Sa. Maria del Carmine (Brancaccikapelle).
 Nach 1422. Ausschnitt.

Masaccio bedeutet über den großen Giotto hinaus — nicht in der Beseelung, aber in der malerischen Gestaltung — einen wunderbaren Fortschritt. Er erfaßt die Wirklichkeit in erstaunlicher Wahrheit: seine Zeichnung weist wirkliche Perspektive auf, seine Personen schweben nicht, sondern wandeln, seine Bäume und Häuser stehen in richtigen Größenverhältnissen zu den dargestellten Menschen. Er ist auch einer der ersten Künstler, die das unhörbare Wort durch Handbewegung verständlich machen (höchste Vollendung dann in Lionardos Abendmahl). Die hier ausschnittweise gegebene Darstellung ist eine Illustration zu der Matth. 17 erzählten Geschichte. Masaccio hat sie in drei nebeneinandergesetzte Szenen zerlegt: rechts die Sorderung des Zinsgroschens, links Petrus am Meer, in der Mitte die Entrichtung der Steuer. Der Herr unterredet sich in ruhigem Ernst mit Petrus, der einen prachtvollen Kopf zeigt. Zwischen beiden Johannes. — Die Fresken — es handelt sich hier um einen Zyklus — sind leider stark beschädigt und, was noch schlimmer ist, restauriert, wohl auch gerade an dem Christuskopf, doch hier immerhin erträglich.

Fra Angelico von Siesole († 1455),
 Die Verklärung Christi. Zellenbild
 in St. Marco, Florenz. Phot. Alinari
 in Florenz.

Dieses monumentale Bild, das der fromme Meister zur Erbauung der Brüder, nicht zum Staunen des Publikums an eine Zellenwand seines Klosters malte, zeigt, wie dieser innigste aller Maler auch überwältigende Majestät darzustellen vermochte. Christus erscheint in himmlischer Glorie mit gewaltiger Segensgeste. Am Fuße des Selsabschnittes sind Petrus, Jakobus und Johannes in Anbetung zusammengesunken. Oben tauchen die Köpfe von Moses und Elias auf (vergl. Matth. 17, 3). Am Rande stehen in betender Haltung Katharina v. Siena und der hl. Dominikus.





Fra Angelico, Christus wird von zwei Dominikanern zur Herberge geladen. Fresko über der Refektoriumstür des Markusklosters zu Florenz.

„Bleibe bei uns, denn es will Abend werden und der Tag hat sich geneiget“ (Luc. 24, 29). Diese Bitte der Emmausjünger an den unerkannten Herrn liegt dieser so überaus rührenden Darstellung zugrunde. Der liebe, freundliche Pilger mit Stab und Sellmantel wird von den beiden gastfreundlichen Mönchen ins Refektorium hereingeladigt. Wie sie ihn zärtlich umfassen! Vielleicht ahnen sie bereits die Wahrheit?

Fra Bartolommeo († 1517), Christus als Pilger wird von zwei Mönchen aufgenommen. Fresko, ursprünglich über einer Tür der Pilgerherberge von S. Marco in Florenz, jetzt in einer der Zellen Savonarolas ebendasselbst.

Uns will dünken, als sei die Darstellung des Meisters Fra Angelico doch noch etwas inniger, als die des Schülers. Hier ist fürwahr das Bessere der Feind des Guten. Sehen wir aber von einem solchen Vergleiche einmal ab, dann können wir eine ganz ungetrübte Freude an diesem liebenswerten Bilde Bartolommeos haben. Dazu kommt noch (im Verhältnis zu dem anderen Lünettenbilde) gesteigerte Freudigkeit der Farbe: So wird z. B. die lichtgraue Kutte des Heilands von roten Ärmeln unterbrochen und von dem blauen Bande des Gutes durchschnitten.

Fra Angelico, Christus im Grab. Fresko im Kreuzgang des Markusklosters von Florenz.

Das Thema ist dem Fra Angelico nicht allein eigen, wie die darunterstehende Abbildung zeigt. Aber welcher Künstler hat je mit so kindlicher Liebe den Heiland umfaßt! Man glaubt es, daß ihm beim Malen von Passionszonen die Tränen über die Wangen laufen konnten.

Andrea della Robbia (†1525), Christus im Grab. Florenz, Monte di Pietà. Nach 1480 (?). Phot. Minari in Florenz.

Andrea übernahm von seinem Onkel Luca d. R. (†1482) die berühmte Technik farbig glasierter Tonbildwerke mit weißen Figuren auf blauem Grunde (Haar meist hellgelb). Dieser Cristo morto ist eine nur wenig veränderte Nachbildung des Christus aus einem Relief des Benedetto da Maiano (?) in Arezzo. — Der Plastiker Robbia hat den Körper des Herrn natürlich viel sorgfältiger modelliert als der Maler Fra Angelico. Doch kann man an diesem Musterbeispiel sehen, wie die Malerei als Gedankenkunst dem christlichen Stoffe immer eher gemäß ist als die körperhafte Plastik.





Donatello (+ 1466) a) Holzkruzifix.

Aus L. Justi, Geschichte der Kunst. Abtheilung: Italienische Plastik von Sr. Knapp.

Holzkruzifix in Sa. Croce, Florenz, von 1420. Ursprüngl. bemalt, überlebensgroß. „Einen Bauern, nicht Christus hast du aus Kreuz geschlagen,“ soll Brunelleschi zu D. gesagt haben. Und tatsächlich zeichnet sich diese Figur durch eine gewisse Derbheit aus: Die arbeitsstarken Arme und Beine, der flache, aber breite Brustkorb, das lange, stumpf herabhängende Lendentuch. Die Proportionen sind noch gotisch, ins Langgestreckte gehend. Doch ist an diesem Frühwerk Donatellos schon überall der Versuch nach eigenem Gestalten deutlich, und in der teilweisen Unbeholfenheit und Derbheit liegt gerade etwas Ruhrendes, Anziehendes.

Donatello b) Bronzekruzifix.

Aus L. Justi, Geschichte der Kunst. Abtheilung: Italienische Plastik von Sr. Knapp.

Bronzekruzifix auf dem Hochaltar von S. Antonio in Padua, vollendet 1444. Ein Vergleich mit dem nebenstehenden Kruzifix zeigt auf den ersten Blick einen hervorragenden Fortschritt: Die Renaissance löst die Gotik ab. Der ganze Körperbau ist sorgfältiger modelliert, das Antlitz durchgeistigter, die Haare gepflegter, die Glieder edler, das Lendentuch als Nebensache. Doch so sehr wir diese vollendet plastische Schöpfung bewundern müssen, ergreifender wirkt ihr gotischer Vorgänger.

**Verrocchio († 1488), Christus zeigt
dem Thomas die Seitenwunde.**

Bronzegruppe in einer Nische des Or
San Michele in Florenz. 1485. Phot.
S. Bruckmann A.-G. in München.

Schon die Zeitgenossen verehrten diese Gruppe als „das Schönste, was man finden kann“. In der Tat ist es bewundernswert, wie diese beiden Figuren in den gegebenen Raum (eine Schöpfung Donatello) hineinkomponiert sind. Thomas tritt etwas heraus auf die Seite und läßt uns so den Herrn als Hauptperson ganz von vorn sehen. Beide sind so konzentriert auf die Betrachtung der Wunde, daß der Beschauer, der ihnen darin folgt, kaum die segnende Handbewegung des Herrn bemerkt. Der Christuskopf mit den auffällig starken Augenhöhlenknochen ist voll edler Männlichkeit. — Die biblische Stelle findet sich Joh. 20, 24—29.



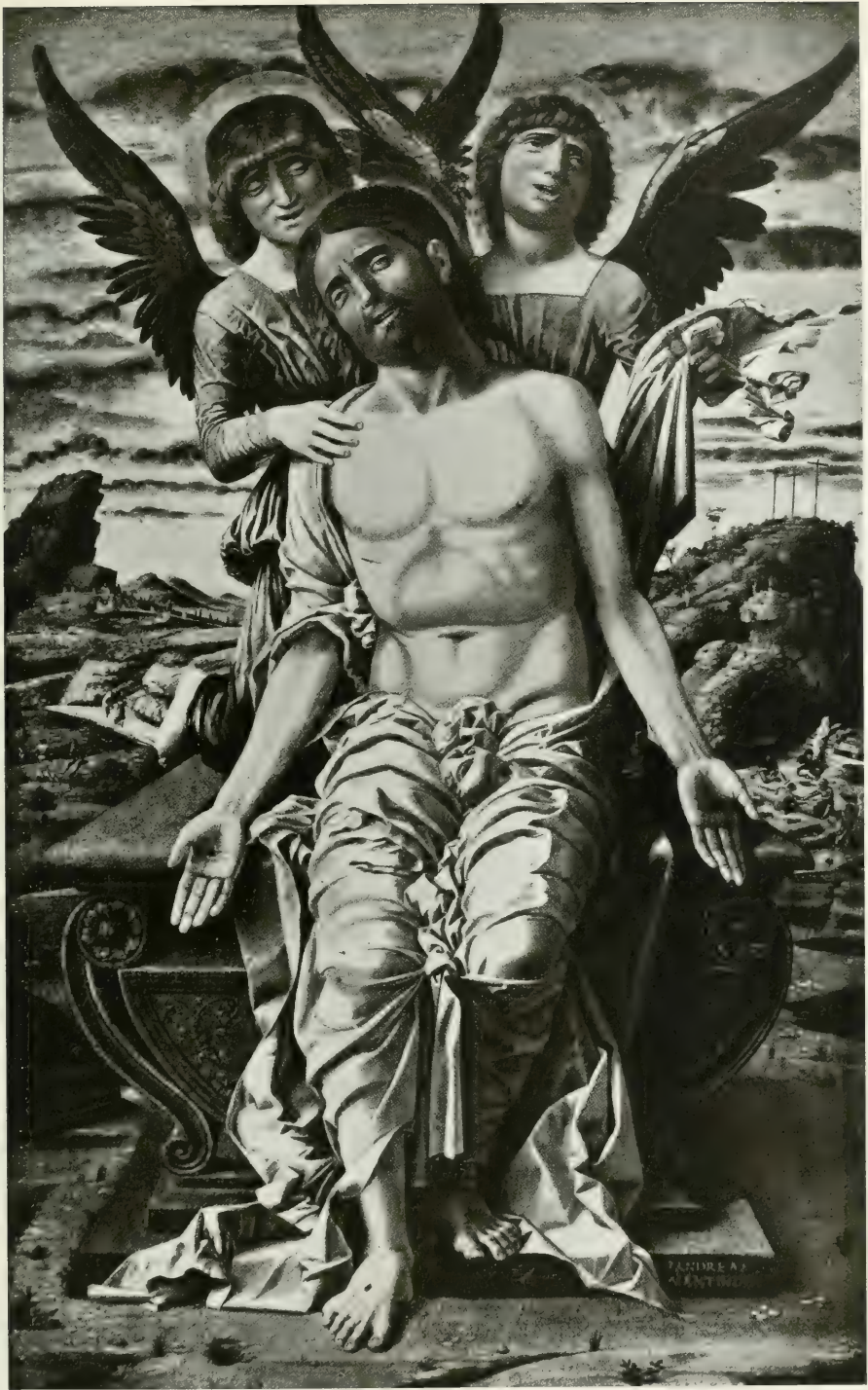


Dieser Christuskopf aus Elfenbein hat eine merkwürdige Geschichte hinter sich. Er war schon lange Zeit im Besitze der Familie v. Bodmer (Kyburg, Schweiz), als die Entdeckung gemacht wurde, daß in dem Halse des dazugehörigen Johanneskopfes (wie manchmal bei Elfenbeinwerken) ein Zettel eingedreht steckte. Dieser enthielt die interessante Notiz, daß diese Köpfe (samt einem verschollenen Marienkopf) vom Altar Unserer lieben Frauen des Züricher Grossmünsters stammten („aus dem Münster genommen“), dazu die Unterschrift 10. August 1524. Nun wissen wir, daß am 15. Juni 1524 eine Kommission des Züricher Rates beschloß, die Bilder in den Stadtkirchen „im Vertrauen auf Gott und im Gehorsam gegen sein Wort“ bei verschlossenen Kirchthüren und unter Vermeidung jedes unnötigen Aufsehens und jeder mutwilligen Beschädigung zu entfernen. Wir haben also hier zweifellos ein Kunstwerk aus dem Züricher Grossmünster, das bei der Entfernung der „Bilder“ (das Wort geht immer auch auf Plastiken) verkauft oder sonstwie weitergegeben wurde und nach mannigfachem Besitzerwechsel nun zur gesicherten Ruhe gekommen ist. Es handelt sich jedenfalls um eine spanische Arbeit (so urteilten unabhängig voneinander E. Jacobsen-Kopenhagen und D. Burkhardt-Basel), und zwar wahrscheinlich aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Die Originalgröße ist 14×10 cm. Das Köpfschen zeigt Spuren von Bemalung: grün die Dornenkrone, braun alles Haar und die Iris, rot die Lippen; im Innern des Mundes, der in Zähnen, Zunge und Gaumen sorgfältigst gearbeitet ist, ist das Rot noch ganz frisch erhalten. Ein Einschnitt auf dem Kopf oben deutet auf ein früher da befestigtes Strahlenkreuz. — Je länger man sich in das Köpfschen vertieft mit seinen vertränten Augen, der feinen Nase, dem Kleinen wohlgebildeten Munde und dem ganzen Adligen der Kopfbildung, um so rührender und lieblicher erscheint es uns. Zum Ganzen vgl. Christl. Kunstblatt 1898, 12. Heft, 1899, 1. Heft.

Mantegna († 1506), Der Schmerzensmann.

Kopenhagen, Königl. Gemäldegalerie. Holz,
0,91 × 0,54 m.

Ein solch lebhafter Ausdruck schmerzlicher Empfindung ist auf italienischen Passionszenen selten zu finden. Und doch, wie weit steht dieses Bild des Schmerzensmannes noch zurück hinter nordischen Darstellungen! Christus ist lebendig gegeben: er will uns selbst zeigen, was ihm angetan worden ist — alle fünf Wunden sind sichtbar — er will fragen, wie es in den berühmten Improperien am Karfreitag in der Sixtinischen Kapelle gesungen wird: *Popule meus, quid feci tibi, aut in quo contristavi te: responde mihi. Ego ante te aperui mare et tu aperuisti lancea latus meum* (Mein Volk, was habe ich dir getan oder womit habe ich dich gekränkt? Antworte mir! Ich habe vor dir das Meer geöffnet (2. Mos. 14) und du hast mit einer Lanze meine Seite geöffnet). — Prachtvoll ist das umhüllende Tuch, es zeigt so recht den berühmten „ehernen“ Stil Mantegnas. Der Hintergrund ist aufs sorgfältigste ausgeführt. In der schönen Landschaft erscheinen Hirten, Wanderer und Arbeiter in einem Steinbruch. Auf dem Hügel ragen die drei leeren Kreuze.





Giovanni Bellini († 1516), **Be-
weining Christi**. Berlin, Kaiser-
Friedrich-Museum. Holz 0,82×0,66m.
Phot. Braun u. Co. in Dornach.

Ein weiches, stilles Bild: Der schöne Mann, als Toter willenlos sich hingebend, die beiden sorgenden Engel, der eine mit geschäftigem Ernste, der andere wehmütig ins Leere träumend. Das Antlitz Christi mehr harmonisch schön als bedeutend. Den Italienern gelang selten ein Christus voll Wucht und Tiefe. Die Madonnenmalerei hat ihnen stets mehr gelegen. Hans Thoma hat ein ganz ähnliches Bild geschaffen (Steindruck und Ölgemälde), schwerlich ohne bewusste Erinnerung. Bei ihm ist der Kopf des Herrn ganz nach hinten gefallen, die Engel schauen besorgt in sein Antlitz. Man muß die beiden Bilder einmal nebeneinander halten, wenn man die gedämpfte Ruhe Bellinis ganz empfinden will.

Tizian († 1576), **Der Zinsgrofchen**. 1514/15 im Auftrage des Herzogs Alphons I. von Ferrara gemalt, ursprünglich für das Getäfel einer Schranktür feines Arbeitszimmers bestimmt. Seit 1740 in der Dresdener Galerie.

Dem niederträchtig falſchen Gefichte des geldharten Phariſäers mit feiner häßlichen Schädelbildung, den verſteckten Augen und den bodenlos gemeinen Falten am Mundwinkel ſteht im vielbewunderten Kontrakt das hoheitsedle, wenn auch etwas ſehr weibliche (man halte einmal den Bart zu!) Antlig Jeſu gegenüber, in dem ſich wehmütiges Mitleid mit ſtillem Vorwurf paart. Die drei Klämmchen des Heiligenscheines flackern aus einem ſolchen Antlig wie eine Selbſtverſtändlichkeit. — Wunderbar iſt auch das Gegenſpiel der Hände, der feinen, runden, unſchuldigen Hand des Herrn und der geldſchmuzigen, wühlenden Raubtiertage des Phariſäers. — Die Farben haben bei einer alten Reſtaurierung etwas gelitten. Das Antlig Jeſu: etwas bleich, mit leiſe geröteten Augenlidern, das Haar tief dunkelbraun, der Rock rot, der darüber geſchlagene Mantel blau. Der Phariſäer: dunkelbraune Hautfarbe, das Haar rotbraun, der Mantel ſchmuzigweiß. Die bibliſche Erzählung ſteht Matth. 22, 15—22.





Cima da Conegliano (tätig zwischen 1489 u. 1508), Lehrender Christus. Dresden, Kgl. Galerie. Phot. Franz Hanfstängl in München.

Wie eine Kolossalstatue ragt Christus aus der Landschaft mit der bekannten Bewegung eindrucksvollen Lehrens. Dem majestätischen Eindrucke der Erscheinung wird sich niemand entziehen können. Doch liegt in dieser Erhabenheit auch ein konventioneller Zug, der den italienischen Christusbildern überhaupt oft eignet.

Lionardo da Vinci († 1519) oder Cesare da Sesto († 1523), (?) Skizze zum Christuskopf des Abendmahlbildes. Vor 1499. Mailand, Brera. Phot. Anderson in Rom.

An Stelle des ausgeführten Gemäldes, das doch nun für alle Zeiten dahin ist, oder einer Kopie desselben sei lieber eine Skizze von des Meisters oder eines seiner Schüler Hand dargeboten. In diesem echt lionardesken Antlitz mit seiner feinen Weichheit erblicken wir so recht den Ausdruck der Seele dessen, „der von keiner Sünde wußte“. Denn Sünde ist Disharmonie. Durch diese Ausdruck gewordene Seele aber flingt es zart und innig von Harmonie, die Menschen und Gott zusammenschließt durch das unsichtbare Band heiliger Liebe. Wagt es doch das Böse, diese Seele zu berühren, schlägt sie die Augen nieder: „Ich verstehe dich nicht!“ Aber etwas von wehmütiger Ahnung bleibt doch in ihr zurück.





Pietro Perugino († 1524), **Christuskopf**. Ausschnitt aus einem Fresko in der Sixtinischen Kapelle (Rom): Christus übergibt dem Petrus die Schlüssel.

Der Blick, mit dem der Herr zu dem vor ihm knieenden Petrus herniederschaut, ist nicht der des gebietenden Herrschers, sondern der des liebenden Freundes, voll Milde und Sanftmut.

Das Marienartige des Christuskopfes, das vielen italienischen Bildern anhaftet, ist hier besonders deutlich.

Daß Perugino der einflußreichste Lehrer Raffaels war, glaubt man wohl beim Betrachten dieses Bildes.

Francesco Francia († 1517), Die Taufe Christi. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie. Phot. Franz Hanfstängl in München.

In Francia erreicht die weiche, süße Christusdarstellung wohl ihren Höhepunkt. Der bartlose Jüngling mit seiner demüthigen Handhaltung und den schüchternen, zu Boden gewendeten Augen mag manchem vielleicht allzu weiblich erscheinen. Man muß aber bei Francia immer die ganze Stimmung seiner Bilder beachten und wenn du dich ganz einsam setzt und dich hineinlebst in so ein Bild, dann werden leise Glocken klingen von weitem, ein sanfter Frühlingswind wird dich umwehen und du wirst etwas von dem Geiste spüren, der von Jesus Christus ausgegangen ist.





Gottes und Marien Sohn.

Umbrische Schule. Soligno.

Das ist bis auf den Bart ein vollendeter Marienkopf, und zwar liegt eine unverkennbare Ähnlichkeit mit den Madonnen Peruginos und der Seinen vor. — Unsere Abbildung ist Ausschnitt aus einer Abendmahlszene: rechts unten der Kopf des Johannes, der an des Herrn Brust „liegt“.

Raffael († 1520), Christuskopf aus der „Verklärung.“ Rom, Galerie des Vatikans. Phot. Alinari in Florenz.

Die Transfigurazione ist Raffaels letztes Bild; sie stand unvollendet an seiner Bahre. Doch der obere Teil, darunter die Gestalt Christi, ist noch sein Werk. Jedem Beschauer fällt sofort — bei einem Ausschnitt viel mehr als bei dem Gesamtbilde — die überraschende Ähnlichkeit dieses Angesichtes mit den Köpfen seiner Engel, besonders aber mit dem des Christkinds der Dresdener Sirtina auf. Man halte nur einmal den Bart zu. Es ist hier wie dort jene himmlisch verklärte Unschuld, die uns so über den Alltag und uns selbst entrückt. Und das ist jedenfalls ein Stück des historischen Jesus Christus der Evangelien. Freilich ist damit sein Wesen noch entfernt nicht erschöpft; ja, es ist von hier aus sogar die Gefahr gegeben, auf weichen, sentimentalen Pfaden weiterzugehen. Und die sind denn auch reichlich bis in unsere Tage beschritten worden.





Michelangelo († 1564), Christusstatue. Phot.
S. Bruckmann, A.-G., München.

Im Auftrage von vier Römern für Sa. Maria sopra Minerva in Rom 1514—21 angefertigt. M. war mit der schließlichen Gestaltung des Bildwerkes unzufrieden, weil ein Gehilfe, der die letzte Hand anlegen sollte, nach seiner Meinung Mängel hineingebracht hatte. Die männlich schöne Gestalt ist ganz in antiker Kraft und Harmonie gehalten. Ihre Nacktheit rechtfertigt sich daraus, daß der Auferstandene dargestellt werden soll. Die Zeichen der Marter (Kreuz, Rohr, Schwamm und Strick) trägt der Sieger nur noch mit leichter Koketterie zur Schau.

Michelangelo, Christus als Weltenrichter.

Ausschnitt aus dem Jüngsten Gericht an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle in Rom (1541). Phot. Anderson in Rom.

Die gesamte Kunstgeschichte kennt keine unerbittlich grandiosere Darstellung Christi des Weltenrichters als diese. Jäh ist der iustus iudex ultionis, der gerechte Richter der Rache, wie ihn jene mittelalterliche Sequenz nennt, aufgesprungen. Mit einer gigantischen Handbewegung schleudert er die Verdammten in den Abgrund der Hölle. Selbst Maria birgt sich scheu vor dem Ausbruch dieses furchtbaren Zorneswitters. Nacktheit und Bartlosigkeit des Herrn deuten zurück auf antike Vorbilder, auf römische Imperatoren, der Kopf, der übrigens auf dem massigen Körper fast als zu klein erscheint, erinnert an den traditionellen Alexanderkopf. Nägelmale und Seitenwunden erscheinen als brennender Vorwurf und erhöhen die Angst vor diesem Richter. Welch ein Kontrast zu dem Christuskopfe Raffaels! Und doch gehen beide auf Linien im Charakterbild Jesu zurück, wenn beide auch in ihrer Isolierung Verzeichnungen dieses Bildes sind.





Paolo Veronese († 1588), Hochzeit zu Kana.

Seit 1740 Dresden, Kgl. Gemäldegalerie. Ausschnitt. Phot. Braun & Co. in Dornach.

Im Mittelalter schmückte man die Wände der klösterlichen Speisesäle mit Darstellungen des hl. Abendmahles. Seit dem 10. Jahrhundert aber verbreiten sich, dem verweltlichten Zug der Zeit entsprechend, von Venedig aus große Gastmahlsbilder, die in üppigster Weise die Pracht Venedigs widerspiegeln. Daß diese Bilder noch nach biblischen Szenen genannt werden, ist nur eine Höflichkeit gegen die kirchliche Überlieferung. So malte Veronese Gastmähler des Zöllners Levi (Matthäus), des Pharisäers Simon und vor allem die Hochzeit zu Kana. Christus, den man sich leicht wegdenken könnte, ist hier ein schwächlich-weibischer Renaissancegenießer, haltlos und hilflos. — Unser Ausschnitt gibt etwa ein Drittel des langen Bildes wieder. Eine noch größere Darstellung der „Hochzeit zu Kana“ befindet sich im Louvre.

Hans Holbein d. Ä. († 1524). Der Ge-
kreuzigte. Handzeichnung im Maximilians-
museum zu Augsburg. Phot. Friedr. Höfle
in Augsburg.

Der Künstler wollte nicht eine Illustration zu der Geschichte von Golgatha mit allen Außerlichkeiten geben, sondern das bleibend Wertvolle daran zur Darstellung bringen. Dabei kam es ihm darauf an, die Größe des Leidens, aber mehr noch seine Überwindung zu veranschaulichen. Wie roh ist der Kreuzesstamm zurechtgezimmert, wie massig ist die Dornenkrone, wie plump die Nägel, aber der Herr, der bereits (zur Vervollständigung des Schmerzensbildes) die Seitenwunde trägt, schaut mit offenen Augen auf Maria und Johannes, die beiden rührenden Gestalten vor dem Kreuze, hernieder. Der Mund zuckt noch, aber der Herr ist doch schon Sieger. In fürchterlichem Kontrast dazu windet sich, dem Schmerz unterliegend, der Schächer, wie ein getretener Wurm. — Dieser Kreuzifixus erinnert in manchem Zug an den Steinkreuzifixus von S. Lang (Abb. 103), dessen Wiege auch nicht weit von der des älteren Holbein gestanden hat. (Heidenheim=Augsburg.)





Matthias Grünewald († um 1530), **Christus am Kreuze**. Erstes Mittelbild des Ikenheimer Altars. Kollmar, Museum Unterlinden. Lindenholz 2,09×3,07 m. Entstehungszeit zwischen 1508 und 1511. Phot. S. Bruckmann, A.-G. in München.

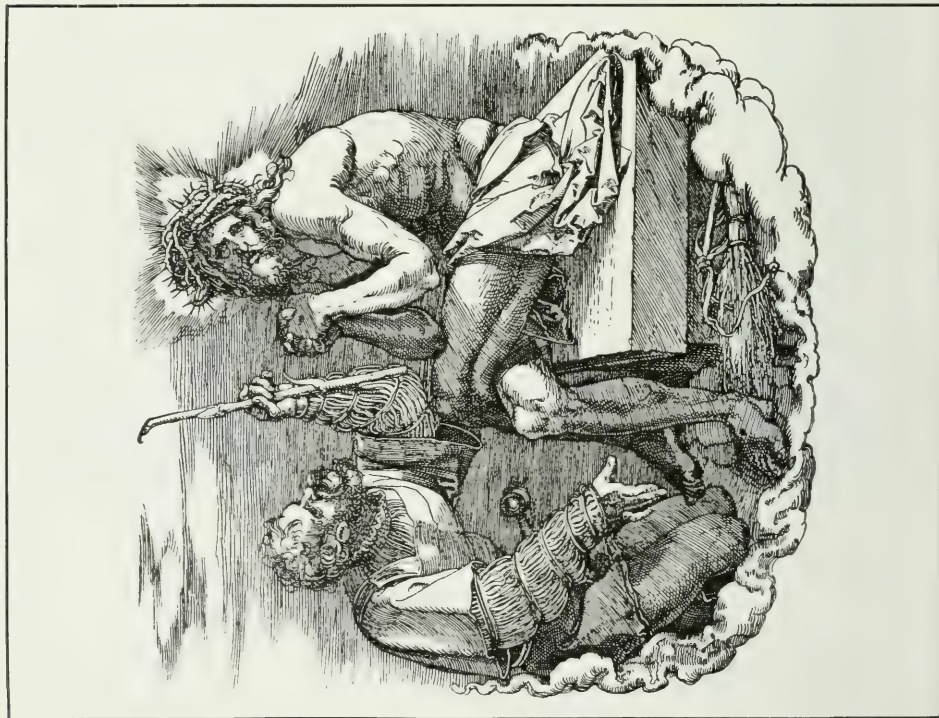
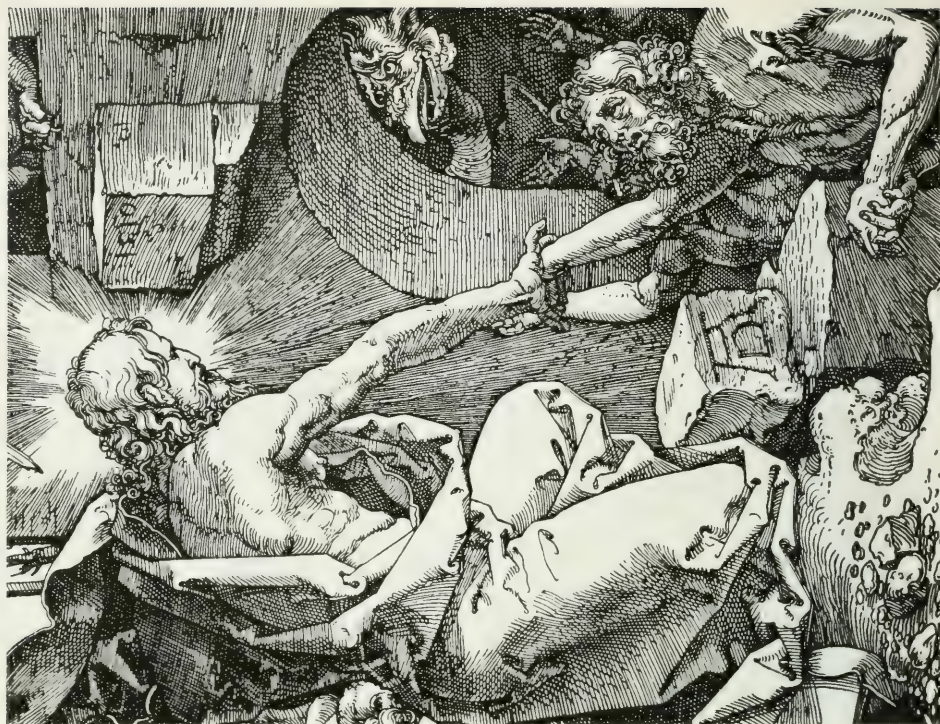
Aus schaurig oder Landschaft (Fein Baum, Fein Haus, Fein Tier, Fein Mensch) ragt das entseßlich roh zusammengesetzte Kreuz unvermittelt aus dem Erdboden. Daran hängt ein zu Tode gequälter Mensch in Leichensnarre. Die Singer, die sich erst im Schmerz gewunden haben, sind nun steif stehen geblieben. Eine wilde Dornenkrone deckt das Frampfzeretzte Haupt. Der Leib ist todesbläulich, mit zahllosen Spuren der Mißhandlung überdeckt. Arme und Beine sind verbogen, der rechte Fuß schaurig aufgequollen und läßt dickes Blut schießen, ebenso wie auch die Seitenwunde. Das Lendentuch ist ein zerfetzter Lumpen. — Wachsblichen Angesichts fällt die Mutter in Ohnmacht; Johannes, dessen feuerroter Mantel in die Nacht schreit, will sie trösten, aber er ist selbst am Ende seiner Kraft. Maria Magdalena (femilich am Salbgefäß) ist am Kreuze zusammengebrochen, ihre zehn Singer flattern in Verzweiflung. — Aber da drüben wächst wie ein Eichstamm (man

betrachte Süße und Beine!) der größte Bußprediger aller Zeiten, Johannes der Täufer, mit einem prachtvollen, stark individuellen Kopf aus dem Boden und sticht mit einem riesigen Zeigefinger hinüber auf die Jammeregestalt: „Allum oportet crescere, me autem minui“, sagt die Inschrift (Jener muß wachsen, ich aber abnehmen, Joh. 3, 30), mit dieser Paradoxie das Schrecknis des Ganzen noch mehrend. Und nun ein Kontrast, der zu Tränen rühren kann: Das kleine unschuldige, weißwollige Lämmlein mit dem zierlichen Kreuz in der Vorderpfote. Ein feiner Blutstrahl dringt ihm aus der Brust und fällt den davorstehenden Abendmahlskelch. „Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt,“ sagt derselbe Täufer im Johannesevangelium. Ohne diesen kleinen lyrischen Zug wäre das Ganze kaum erträglich in seiner erschütternden Veranschaulichung der Weltentragodie auf Golgatha.

U. Dürer, Christus am Kreuz. Gemälde
1500 (?). Auf Holz (0,20×0,10 m). Dresden,
Königl. Gemälde-Galerie.

„Christus hell vor dem schwarzen Grunde des Himmels. Nur am Meereshorizont ein gelber Streifen, tief unten sitzend im Bilde davor ein paar kleine überschneidende pfingstgrüne Birken. Tiefblaue Berge und dazu rotbraun eine Leiste am vordern Bildrand. Die langen Enden des weißen Leinentuches sprechen sehr laut. Sie bewegen sich im Winde wie ängstlich flatternde Vögel . . . Es klingt wie Klage die Art, wie die zwei Enden wieder zum Körper sich zurückbiegen. Christus selbst blickt mit schmerzvoll geöffnetem Munde aufwärts: pater, in manus tuas commendo spiritum meum (Luk. 23, 46), sagt die Inschrift. Das kommt hier zum erstenmal vor. Das 17. Jahrhundert hat dann bekanntlich diesen effektvollen Typus zum Normaltypus gemacht (vgl. Abb. 82).“ (H. Wölfflin, Die Kunst U. Dürers, 2. Aufl. 1908, S. 174f.) Der italienische Einfluß tritt in der elfenbeinernen Gestaltung des Körpers wie in dem zarten Laubwerk der Bäume (Bellini!) unverkennbar hervor.





A. Dürer, Der Schmerzensmann. Titelbild der Großen Passion. Holzschnitt (0,198×0,195 m) 1511.

Christus wird von einem Kriegsknecht als König verhöhnt: ein Stein ihm sein Thron, ein Rohrstab wird ihm als Zepter angeboten. Der feilische und körperliche Schmerz hat den ganzen Leib frampfhaft zusammengesogen und das Haupt zur Seite gedreht, dem Beschauer entgegen. — Die Szene ist in die Wolken gerückt — ins Überirdische. Ein feiner Zug, der uns aber auch anderwärts begegnet: Das Leiden Christi (er trägt zur Derrvollständigung bereits die Wundenmale) ist etwas, was alle Zeiten überragt, weil es für alle geschah.

A. Dürer, Christus in der Vorhölle. Ausschnitt aus einem Holzschnitt der Großen Passion. 1510.

Christus, in erhabener Männlichkeit, befreit sieben Johannes den Täufer (erkennlich an dem Sellmantel). In einem geistlichen Liede dieser Zeit (von Martin Mylius aus Ulm, 1517, Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied S. 118) heißt es:

Als Gott am Kreuz gestarb,
 ehe er ward in das Grab
 gelegt, sein Seel geschwind
 stieg ab, behend als der Wind
 in hellisch Kerker, zwang
 Luziferum mit Drang,
 macht, daß die Höl zu Stück versprang.
 Da führt er aus der Pein
 all Auserwählten sein:
 Adam mit Abraham,
 Abel wie auch Eram,
 Noa und Mosen,
 David, Job, Johannes
 und andre Knecht, die ich mit nenn.

A. Dürer, Der auferstehende Christus.

Holzschnitt (0,391 × 0,27 m) aus der Großen Passion. 1510.

Mit einer Fülle feiner Einzelzüge hat D. es verstanden, das frühlingshaft Siegreiche des Vorgangs zu veranschaulichen: Der „ideale Schritt“ des Herrn, der an italienische Vorbilder erinnert. Das heitere des Anlitzes Christi. Die schwebende Fahne an dem überlangen Schaft. Die herrliche Dreizackgloriole. Die wimmelnden himmlischen Miniaturheerscharen. Die Wolken, in denen der Erstandene, aller Erdschwere bar, schwebt. Die zusammengeballten Knäuel der Kriegsknechte, die hier in seltener Fülle auftreten — gerade dadurch den Ostersieg noch wunderbarer erscheinen lassend. Der völlig unversehrte Grabstein, der nicht einmal aufgesprengt, geschweige denn zerbrochen ist (das Siegel mit dem Stadtwappen Jerusalems ist gänzlich unberührt und läßt die vergeblichen Vorsichtsmaßregeln der Feinde Christi fast komisch erscheinen). — Bei aller Mannigfaltigkeit der Einzelzüge doch eine Komposition von großartiger Geschlossenheit.





A. Dürer, Der Schmerzensmann. Titel-
bild der Kleinen Holzschnittpassion. 1511.

Niemals ist die Einsamkeit des Leidens Jesu, das Verlassensein von allem Mitgefühl so ergreifend dargestellt worden wie in diesem schlichten Bildchen. Ein Mönch, Benediktus Chelidonium (= Schwalbe) hat in der Originalausgabe folgende Verse dazu gesetzt:

O mihi tantorum, iusto mihi causa dolorum,
O crucis, o mortis causa cruenta mihi.
O homo sat fuerit, tibi me semel ista tulisse.
O cessa culpis me cruciare novis.

Auf deutsch etwa:

„Schau her zu mir, o Mensch; mit schweren
blut'gen Qualen,
Ja mit dem Tod muß deine Sünden ich bezahlen.
Ist's nicht genug, daß einmal ich das Kreuz
getragen?
Willst du mit neuer Schuld noch einmal dran
mich schlagen?“

21. **Dürer, Die Geißelung Christi.**

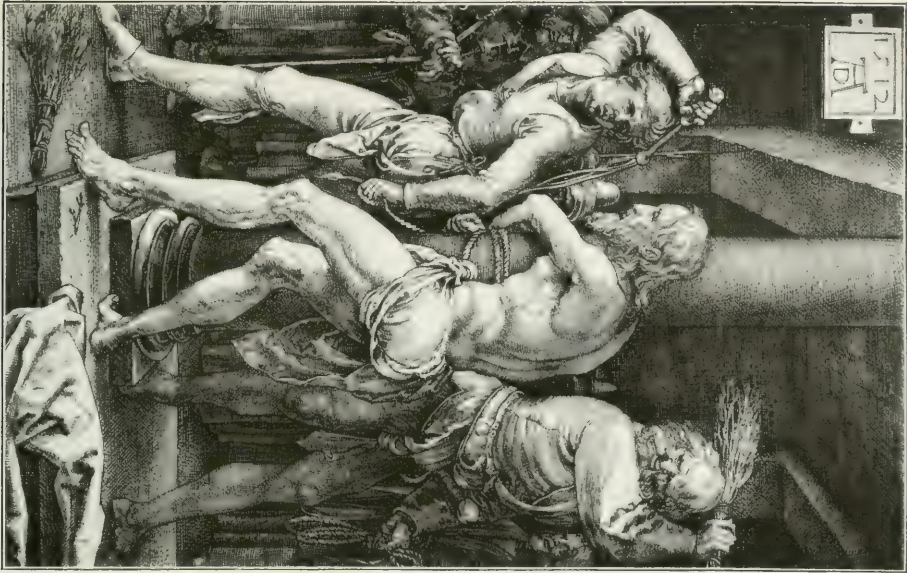
Aus der Kampferleidpassion. (0,118×
0,074 m). 1512.

Der naheliegenden Verlesung, bei dieser Szene die Typen der Beschauer zu peitschen, hat der Künstler tapfer widerstanden. Nur der zusammengeknüllte Körper und die frampfenden Sehen deuten den äußeren Schmerz an. Um so heftiger ist das Proflamlich, das starken Willen mit hoher Geistigkeit verbindet.

Jans Solbein d. J., **Die Geißelung Christi.** Auschnitt. Basel, Museum.

Phor. Braun & Co. in Dornach.

Dieses Passionsbild ist die vierte von acht in zwei Reihen übereinander gestellten Szenen aus der Leidensgeschichte, die zusammen eine Mارتافel ausmachen. Die Robeit des Auspeitschens, verstärkt durch den so gemüthlich im Hintergrunde stehenden Pilatus, kann uns zwar Mitleid mit dem armen, an die Säule festgebundenen ebenmäßig schönen Mann erwecken. Aber nicht mehr. Diese Christusgestalt bringt uns nicht zur Abnung eines übergeschichtlich bedeutsamen Vorganges. Es ist nur ein hellenistischer Philosoph, der hier ungerührt geknüllt wird. Das ist ja bedauerlich, aber nicht erschütternd. Am wenigsten empfinden wir das als eine Plage gegen uns. Welch ein Unterschied von Dürers Auffassung!





A. Dürer, Schweißtuch der hl. Veronika. Kupfer-
stich 1513.

**A. Dürer, Ausschnitt aus seinem Selbstporträt von
1506** (vgl. J. Wölfflin, *Die Kunst u. D.*, S. 371). München,
Alte Pinakothek.

Wie eine nächtliche Erscheinung rauschen die Engel mit ihren schweren seidenen Gewändern aus ewigen Sernen hernieder und offenbaren in selig-feierlichem Schmerze der Welt die Vera icon, das wahre Bildnis ihres Erlösers. Diese „Krönung aller Passionszeichnungen“ vollendet Dürers Christustypus, jenes Ineinander von Leid und Sieg, von Erbarmen und Hoheit. Solche Augen sind weder vor- noch nachher gemalt worden. Sie lassen einen nicht wieder los.

In der Einführung (S. 12) ist die Vermutung geäußert worden, daß D. aus seinen eigenen Zügen etwas in seinen Christustypus hineingewoben habe. Zur Nachprüfung ist hier darum der Kopf aus seinem bekannten Selbstporträt beigelegt. Die Ähnlichkeit springt in die Augen. Indessen, es darf dabei nicht übersehen werden, daß sich D. in diesem Porträt nicht darstellt wie er war, sondern wie er sein wollte. Das beweist ein Vergleich mit all seinen andern Selbstbildnissen. Das Münchner Porträt ist schematisiert. D. hat also auf den nebenstehenden Bildern beidemale den Kopf des Idealmenschen dargestellt, das eine Mal auf Grund der Christusüberlieferung, das andere Mal auf Grund seines eigenen Antlitzes. Daraus erklärt sich die Ähnlichkeit. Freilich kann doch nicht verkannt werden, daß tatsächlich auch etliches von Dürers wirklichem Gesicht in sein Christusbild mit übergegangen ist (Mund, Bart, Haupthaar, Augenknochen).

A. Dürer, Christus in Gethsemane. Eisenradierung (0,221 × 0,150 m) 1515.

Die Gethsemanegeschichte hat Dürer oft dargestellt. Das geheimnisvoll tiefe Vorspiel der Passion zog den (neben J. S. Bach) größten Darsteller der Leidensgeschichte immer wieder an. Hier ist der Kampf vorüber. Der Herr öffnet die Hände, um den stärkenden Kelch (Luk. 22, 43 oder Symbol des Leidenskelches?) aus des Engels Hand zu nehmen. Das wunderbare Profil offenbart übermenschliches Leid und übermenschliche Kraft, es zu überwinden. Ein wallender Mantel umhüllt die große Gestalt in feierlichem Saltzwurf. Die Landschaft läßt das seelische Motiv weiterklingen. Zerbrochener Fels, der doch nun unerschüttert bleibt, ein Baum, der, vom Sturm in eine fremde Lage gebracht, nun um so härter geworden ist. Mildes Mondlicht umhüllt versöhnend die nächtliche Szene. Im Mittelgrunde schlafen Petrus mit dem Schwert, Johannes mit dem Haupt im Schoß, Jakobus nach rückwärts gelehnt. Im Hintergrund erscheinen die Feinde mit lodernder Fackel. Die biblische Stelle ist Luk. 22, 39—40.





Hans Sebald Beham † (1550), Der Dornengekrönte.

Das Original zeigt einen Kopf von doppelter Lebensgröße. Dieses erschreckend gewaltige Haupt — oft als Gegenstück zu Zeus bezeichnet — wird jetzt ganz allgemein dem jungen H. S. Beham zugeschrieben, der in Dürers Werkstatt lernte. Doch ist dieser monumentale Christuskopf von Dürers Werk so ganz und gar abhängig, daß man immer an eine unmittelbare Vorzeichnung Dürers, die dem Ganzen zugrunde lag, denken möchte.

Lucas Cranach (+ 1553), Christus segnet die Kindlein. Taubenburg, Stadtkirche. Entschungszeit ungewiß, etwa drittes Jahrzehnt des 10. Jahrhunderts. Phot. S. und W. Brodmanns Nachfolger, Dresden.

So recht ein lieber Seiland, wie ihn die Kinder sich denken, mild und weich und freundlich; und wie sarr greift er die Fleinen zapplichen Dingerehen auch an! Viel Rührendes ist außerdem auf dem Bild zu sehen: Das fromme Glüd der Mutter, deren Diebling eben mit Liebhabe dran ist, der Blaubensblid der Frau, deren Kinde der Herr eben die Sand auf die Brust legt, die Bemühung der Dritten, auch die älteren Geschwister heranzubringen (die Puppe darf auch mit!), die

sankte Zudringlichkeit der Mutter hinter dem Herrn, die ihm unter dem Arm greift, um ihn auf ihr Kind aufmerksam zu machen. Ganz köstlich ist der Umwille der Jünger. Was zieht Petrus für einen Stunfch! — Ähnliche Darstellungen finden sich noch in Dresden, Leipzig, Jungsburg u. a. Das Thema lag der lutherischen Reformation, schon als Protest gegen die Wiedertäufer! Sie hat es in die Kunst eingeführt.





Albrecht Altdorfer († 1538), Die Verklärung Christi. Kassel, Galerie. Phot. Franz Hanfstängl in München.

Altdorfer ist stets eigenartig und interessant. Seine besondere Stärke, die Landschaft, tritt zwar auf diesem Bilde weniger hervor, dafür fesselt uns aber vieles andere Merkwürdige. Christus steht mit verzeichneten Armen auf einem heuschoberförmigen Berge (gewiß ein Nachklang szenischer Darstellungen in Mysterienaufführungen — genau so, selbst bei Dürer, der Himmelfahrtsberg). Sein Antlitz ist mild wie das eines Kindes (die Verklärung als ewige Jugend). Wundervoll ist die strahlende Regengbogenglorie, die ihn umgibt. Von eigentümlicher Irdischkeit sind die beiden Gestalten in den Wolken: Moses, mit ausgeprägtem Judengesicht und zwei Haarhörnern (nach der bekannten falschen Übersetzung des Hieronymus: „gehörntes“ statt „strahlendes“ Antlitz) und Elias der Prophet mit lebhafter Gebärden Sprache. Am Fuße des Hügels Johannes, Petrus und Jakobus in visionärer Betäubung. Ganz vorn der Stifter und sein Wappen.

Hans Holbein d. J. († 1543), Jesus wird zum Kreuze abgeführt. Tuschezeichnung. Basel. Phot. Braun & Co. in Dornach. — Aus einer Folge von 10 Darstellungen der Leidensgeschichte als Vorlagen für Glasmalereien.

Bewundernswert ist, wie bei Holbein immer, die großartige Fassung der Wirklichkeit: wie sorgfältig schenkt der Diener das Wasser ein, wie kräftig ringt der etwas roh geratene Pilatus die schuldigen Hände, wie ehern ist der Schritt der Kriegsknechte, die Jesus abführen. Aber der Herr selbst? Das ist ein leidender Gerechter, nicht mehr. Das Religiöse kommt bei Holbein meist zu kurz. Er ist ein fühler Beobachter, kein Dichter und Denker. Das war etwa die Frömmigkeit des Humanistenkönigs Erasmus. Eine Masse Renaissancebeiwerk ist ja auch beigegeben — langweilig genug, Erinnerung an Gipsmodelle alter Zeichensäle.





Hans Baldung, gen. Grien († 1545 in Straßburg). Die hl. Dreifaltigkeit zwischen Maria und Johannes. London, National-Galerie.

Gottvater selbst trägt seinen Sohn zur Grabesruhe. Maria und Johannes, die im Sarkophag stehen, beweinen ihn, doch in gemessenem Schmerz. Voll Zartheit berühren sie die Arme des teuren Toten. Der Kopf Christi ist ernst und friedlich (abgesehen von dem im Tode etwas verzerrten Mund). Das Wundervollste an dem ganzen Bilde ist der Kopf Gottvaters. Selten ist die Ewigkeit so eindringlich dargestellt worden wie in diesem Greisenantlitz. — Die Kleinen Leutlein an der Steinwand des Sarges sind die üblichen Stifterfiguren.

Veronikatuch. Mailändische Schule nach 1600.
 Berlin, Kaiser Friedrichsmuseum. Phot. Str. Ganz-
 sängl in München.

Dieser Christuskopf ist ein eigenthümliches Gemisch von geistlichem Wesen und weicher, süßer Vollblütigkeit (Mund!). Jenes verlangte der Gegenstand, diese brachte Ort und Zeit mit, aus der der Kopf kommt — jener Ubergang von der erhabenen Schönheit der Renaissance zur süßen Leidenschaft des Barocks. Wie verschieden ein und derselbe Gegenstand gefaltet werden kann, zeigt ein Vergleich dieses Veronikatuches mit Abb. 25 und 71!





Annibale Carracci († 1609),
 Christuskopf. Dresden, Kgl.
 Galerie. Phot. S. und O. Brock-
 manns Nachfolger, Dresden.

Der religiöse Wert dieses Por-
 träts ist nur gering, höchstens ver-
 mittelt wahrnehmbar, umso größer
 ist sein ästhetischer Reiz. Die Sinnes-
 freude der drei Carracci hat hier
 einen hervorragend schönen und
 zugleich ideal gehobenen Ausdruck
 erreicht. Wie schön das Bild auch
 im Einzelnen ist, kann man am besten
 erkennen, wenn man (durch Zu-
 decken mit Blättern) die Einzelheiten
 nacheinander für sich betrachtet.

Domenico Feti (†1624), Der Schmerzensmann.
 München, Alte Pinakothek. Phot. Franz Hanfstängl
 in München.

Dieses Christusbild befand sich ursprünglich in der Galerie des Düsseldorfer Schlosses, wurde aber 1810 vor den Franzosen nach München gerettet, allwo es bis zum heutigen Tage verblieben ist. Wir haben dieses Bild nicht nur um seines vornehmstillen Charakters aufgenommen, sondern vor allem auch, weil es eine bedeutsame Kirchengeschichtliche Rolle gespielt hat. Es ist das „Bekehrungs“bild des Grafen Zinzendorf. Dieser schreibt nämlich in seinem Tagebuch unter dem Datum des 22. Mai 1719 folgendes: „Unter vielen hunderten der herrlichen Porträts auf der Galerie [zu Düsseldorf] zog das einzige „EcceHomo“ mein Auge und Gemüt auf sich. Es war der Affekt ganz unvergleichlich exprimiert mit der lateinischen Unterschrift: Das tat ich für dich, was tust du für mich? Mir schoß das Blatt [mir wurde klar], daß ich hier auch nicht viel würde antworten können, und bat meinen Zeiland, mich in die Gemeinschaft seines Leidens mit Gewalt zu reißen, wenn mein Sinn nicht hinein wolle.“





Guido Reni († 1642), Der Dornengekrönte.

Ölgemälde. Dresden, Kgl. Galerie. Phot. S. u. O.
Brockmanns Nachf. in Dresden.

Reni hat den Dornengekrönten mehrfach gemalt. Der Dresdner (ein Geschenk des Papstes Innozenz XII. an August d. Starken) ist der beste. Aus drei Momenten setzt sich das Ganze zusammen: 1. eine Laokoon-erinnerung ist nicht zu verkennen, 2. ein Marienkopf wird deutlich, wenn man den Bart zubält, 3. die starke Gefühlsregung des Barocks ist über das Ganze ausgebreitet (die fast verschwindenden Augensterne, der bläulich-grünliche Schein der Hautfarbe!). Alles zusammengenommen ergibt ein rührendes Bild voll abgeklärter Schönheit, das sofort das Mitleid des Beschauers weckt. Darum ist es auch so ungeheuer populär geworden, denn der Durchschnittsmensch liebt es, von Mitleid sich rühren zu lassen. Fern ist er und dieses Bild von dem echten christlichen Gedanken, den Paul Gerhardt in dem Lied vom „Haupt voll Blut und Wunden“ in den Versen ausspricht:

„Nun, was du Herr erduldet
ist alles meine Last,
ich hab es selbst verschuldet,
was du getragen hast.“

Carlo Dolci († 1686), Christus setzt
das hl. Abendmahl ein. Dresden,
Kgl. Galerie. Phot. Franz Hanfstängl
in München.

Dieses überschwängliche Bild erfreut
sich — eben um dieser Eigenschaft willen —
einer großen Verbreitung. Es sagt so recht
der Menge zu, für die Kunst süß und
Religion schwärmerisch sein muß. Erst
das 19. Jahrhundert hat diesen Bann
für die Kunstgeschichte gebrochen, indem
es an Dürer lernte, ernst und echt zu sein.
Zu dem Augenaufschlag vergleiche Raffael's
Transfigurazione (Abb. 58) und als
Gegenstück Dürer's Veronikatuch (Abb. 71).





Juseppe de Ribera († 1652), Die
Dreifaltigkeit. Madrid, Prado. Phot.
Franz Hanfstängl in München.

Der spanisch-italienische Künstler ist ein Musterbeispiel jener in der Einführung S. 13 gekennzeichneten Künstler, deren Wonne es ist, mit Beleuchtungseffekten zu überraschen und die Nerven der Beschauer zu spannen. Abgesehen von den Lichtkontrasten liegt der größte Gegensatz dieses Bildes in der schrecklich todesframpfhast ausgedehnten Gestalt des Heilandes und der Ewigkeitsruhe Gottvaters. Engelsköpfchen umgeben die Szene wie kleine Wölkchen, die der Wind durcheinandergeblasen hat. Dessen Wirkung zeigt sich übrigens auch in dem emporwallenden Mantel Gottvaters.

Domenico Theotocopuli, genannt il Greco (weil auf Kreta geboren) (+ 1625), Christus heilt einen Blinden. Parma, Galerie.

Ein Grieche, durch die Schule Lizzians hindurchgegangen, lebt er sich ganz in das spanische Wesen ein. Ein eigenartiger Kolorist, nervös und eigenbrötelig bis zur Karikatur, aber ebensowegen neuerdings wieder hoch gepriesen; ein unmittelbarer Vorläufer von Delasquez.

Mitten unter einer aufgeregten Volksmenge hat er den Herrn bei seiner stillen, sorgfältigen Arbeit dargestellt. Dabei ist ihm nicht recht gelungen, ein wirkliches Interesse dieser Leute an der Haupthandlung glaubhaft zu machen. Ganz eigenthümlich wirkt der dreieckige Kopf des Herrn und die Verfürzung der Körperproportionen von den Knien an abwärts.





Velasquez († 1660), **Christus an der Säule**. 1,61 × 2,05 m. Leinwand. London, Nationalgalerie. Phot. Franz Hanfstaengl in München.

Die malerischen Qualitäten des großen spanischen Meisters fallen auch bei einer Schwarz-weiß-Wiedergabe sofort in die Augen. Aber inhaltlich bietet das Bild manches Rätsel. Warum der Gebundene sich nicht mehrt, ließe sich zwar noch erklären (der Künstler will Mitleid erwecken), aber was soll das Kind und sein Schutengel? Die starke Individualisierung des letzteren hat vermuten lassen, daß Velasquez eine bestimmte Person, etwa seine Gattin, hat wiedergeben wollen. Indes einstweilen kommen wir über bloße Vermutungen nicht hinaus. — Das Haupt Christi ist spanisch gehalten; ein feiner Heiligenschein trennt das dunkle Haar von dem düstern Hintergrund. Der Körper ist weich modelliert.

Peter Paul Rubens († 1640), Kreuzesabnahme. Ölgemälde im Querschiff der Frauenkirche zu Antwerpen, als Mittelstück eines Flügelaltars (Gegenstück dazu: Die Kreuzaufrichtung). Eigenhändige Wiederholung auf Holz (1,25×0,92 m) im Museum von Antwerpen. Entstehungszeit: zwischen 1610 und 1615. Phot. Braun & Co. in Dornach.

Die Geschlossenheit der Komposition, der einheitlich energische Zug dramatischer Anspannung, der das Ganze zusammenschmiedet, ist bewundernswert. Auch der Körper Christi ist edelmännlich und kraftvoll-schön modelliert. Allein das Antlitz mit den gebrochenen Augen und dem halbgeöffneten Munde zeigt, was auch den lebenden Christus Rubens' so gleichgültig erscheinen läßt: unbedeutende Passivität. Man merkt es dem Maler an: Christus ist ihm kaum ein malerisches Problem; eine religiöse Bedeutung hat er für ihn nicht im mindesten.





Rembrandt († 1669), Die Auferweckung des Lazarus.

Kupferstich von ca. 1632. Aus Kovinski, L'œuvre gravé de Rembrandt.

Das Bild wirkt auf den ersten Blick erschreckend, unverständlich; bloß das Eine ist klar, daß etwas Unerhörtes sich soeben ereignet und daß Christus der ruhig-majestätische Mittelpunkt und wohl auch die Ursache des Vorganges ist. Diese Stimmung zu erwecken ist aber gerade die Absicht des Meisters. Wir sollen uns einfach den erschreckten Menschen der Radierung anreihen. In einer rein phantastischen Umgebung spielt sich die Szene ab. Eine nach rechts offene Gruft, in die das grelle Tageslicht hereinflutet, ist mit einem wallenden Vorhang halb bedeckt, halb enthüllt. Oben herab hängen die Waffen des Verstorbenen — alles berührt ungewöhnlich und rätselhaft. Vom Grab ist die Erde weggeschaufelt worden, die Grabplatte liegt abgewälzt auf dem Erdhaufen. Auf ihr steht wie eine Statue der Herr über Leben und Tod und winkt mit wuchtigem Ausrecken des linken Armes (auf der Zeichnung der Kupferplatte war es der rechte!) den Toten ins Leben zurück. Dieser erhebt sich schwer und langsam. Aber nun die Wirkung dieses Vorgangs auf die Umstehenden! Die eine Schwester fliegt dem Erwachenden schreiend entgegen, die andere fällt wie im Starrkrampf nach hinten. Über dieser Gruppe bäumt sich ein Mann mit einem lauten Schrei in die Höhe (hier ohne Mütze; eine andre, auch sonst von dieser Wiedergabe abweichende, offenbar geringwertige Version stellt ihn bedeckt dar). Auf der linken Seite wendet sich einer entsetzt ab, wenn auch sein Blick gebannt bleibt; ein anderer schaut stier hinüber, ein dritter ist versteinert wie die zweite Schwester gegenüber; ein Mann mit Turban (wohl ein Pharisäer) schaut etwas kritisch zu — er bildet, am Rande stehend, den Übergang zu der nun folgenden Leidensgeschichte.

Rembrandt, Christus und die Emmaus-
jünger. 1648. Holz. 1,14 × 1,35 m. Paris,
Louvre. Phot. Braun & Co. in Dornach.

Der linke Jünger erkennt den Meister plötzlich, der rechte zögernd, der Diener ist ganz ahnungslos und bildet einen Ruhepunkt in dieser Szene voll Spannung. Nach Luk. 24, 30 f. erkannten die Jünger den Herrn schließlich daran, „wie er das Brot brach“. Eine alte Legende weiß diese Art näher zu fassen: er zerbrach es mit den Händen so glatt, wie es sonst nur ein Messer schneiden kann. Hier ist es plötzliches Aufleuchten der Herrlichkeit, an der Gloriole sichtbar. Christi Antlitz voll Liebe und Erdentrüchtheit. „Das tue ich alles euch zu Liebe. Aber nur noch kurze Zeit bin ich bei euch. Dann kehre ich in das Vaterhaus zurück, aus dem ich gekommen bin.“ Das dämmerhaft Kellerartige des Raumes bringt den Beschauer zu einer energischen Konzentration auf die Hauptsache.





Rembrandt, Ausschnitt aus dem
 "Hundertguldenblatt" Aus Rem-
 brands Meisterradierungen, Verlag von
 L. A. Seemann in Leipzig.

Nach links schließen sich an unsern Aus-
 schnitt hell beleuchtet die Pharisäer, die
 "Gesunden", an, nach rechts verliert sich ein
 langer Zug Elender im Dunkel. In der
 Mitte steht Christus als der Arzt der Kran-
 ken und als das Licht der Welt. Wieder
 treffen wir den eigentümlich weichen, weh-
 mütig milden Gesichtsausdruck, der sich
 3. B. auch in dem wundervollen Gemälde:
 Christus begegnet Maria Magdalena
 (Braunschweig, Herzogl. Museum) findet.
 Dort vermöge der Öltechnik noch weicher.
 Diese Weichheit unterscheidet sich von der
 italienischen himmelweit durch eine eigen-
 tümlichen Tiefe des Blickes, hinter dem un-
 endlich tiefen Versehen alles Leides liegt. —
 Das ganze Bild ist eine einzigartige Illu-
 stration zu dem Jesajasworte (9, 2): "Das
 Volk, so im Finstern wandelt, siehet ein
 großes Licht, und über die da wohnen im
 finstern Lande, scheint helle".

Japanisches Tretbild (Sumie); ab-
 gebildet in der Zeitschrift des Karitätens-
 ammler-Vereines Ko-Ho-Kyokwaizashi
 Tokio 1899, vergl. S. W. Müller, Ver-
 liner Anthropol. Gesellschaft 17. Juni
 1899 u. O. Münsterberg, Japan. Kunst-
 geschichte II. 1905, Abb. 145. Reliefguß
 in Messing, 18,5 × 13,5 cm.

Wahrscheinlich im 17. Jahrhundert in
 Japan hergestellt, Nachahmung abendlän-
 discher Gußtechnik. Solche Reliefplatten
 mußten von Japanern, die nach dem Ver-
 bot des Christentums in der 1. Hälfte des
 17. Jahrhunderts verdächtigt waren, zum
 Zeichen der Abschwörung des christlichen
 Glaubens mit Süßen getreten werden. Die
 4 Bilder stellen dar den Schmerzensmann,
 Verehrung der Madonna mit Christkind,
 den Gefreuzigten und eine Pietà. Der noch
 deutlich als Grundlage erkennbare abend-
 ländische Stil des 10./17. Jahrhunderts ist
 in höchst interessanter Weise japanisch um-
 gemodelt worden. Alle Figuren sind schlig-
 äugig, der völlig bartlose Gefreuzigte ver-
 deckt seinen Kopf mit einem Tuche.

Rosalba Carriera († 1757), **Der segnende Christus**.
Pastellbild, Dresden, Königl. Galerie. Phot. S. u. O. Brock-
manns Nachf. in Dresden.

Die Carriera, von deren Stift einst alle Berühmtheiten des Ranges, des Geistes und der Schönheit porträtiert sein wollten — 157 Proben davon allein in der Dresdener Galerie — hat in diesem Christuskopfe ihr Ideal eines Jünglings niedergelegt, der höfisches Wesen geschmackvoll mit frommer Weisheit zu verbinden versteht und dabei mit seelenvollen Blicken eine gütige und gelinde Schwärmererei verrät, die jüngere Damen interessant finden und die in älteren warme, mütterliche Gefühle zu erwecken pflegt.

Fritzsch, **Der Heiland**. Titeltupfer des Buches: J. J. Zesse,
Geschichte der drey letzten Lebensjahre Jesu. 2. Bd. 4. Aufl.
Güstrow 1774.

Das ist auch so ein Liebling der Damen des Kokoko. Sie werden seine offene, helle Stirn bewundert haben, sein geringeltes Lockenhaar, die schön gemessenen Bogen seiner Augenbrauen, den zarten Flaum auf Wange und Kinn, den schmachtenden Blick seiner großen, schwärmerischen Augen, die schelmischen Winkel an dem feinen Munde, und schließlich sein seidenschimmerndes Gewand. — Welch ein Unterschied dieser beiden Köpfe etwa zu dem Kopf von Cefalu (Abb. 17) oder Abb. 71.

Als literarische Parallele zu diesen Porträts fällt einem die bekannte Stelle aus Rousseaus *Emile* (1702) ein, wo es in den Bekenntnissen des savoyischen Vikars von Christus heißt: „Welche Sanftmut! Welche Sittenreinheit! Welche rührende Anmut in seinen Unterweisungen! Welche Erhabenheit in seinen Grundsätzen! Welche tiefe Weisheit in seinen Reden! Welche Geistesgegenwart! Welche Feinheit und welches Schlagende in seinen Antworten!“





Bertel Thorwaldsen († 1844), **Der einladende Christus**. Marmor, ohne Sockel 5,25 m. Kopenhagen, Strauens-Kirche.

Seit 1820 arbeitete Th. mit seinen Schülern an 15 Marmorstatuen zur Ausschmückung der von Hansen neu erbauten Strauenskirche in Kopenhagen. Die Statuen sind in der Rundung der Apfisis und an den Pfeilern der Seitenschiffe aufgestellt. Die Christusstatue (vollendet 1822) ist gedacht als der die Abendmahlsgäste einladende Geiland. Dabei die Unterschrift: KOMMER TIL MIG, Matth. XI. 27. „Simpel muß so eine Figur sein, denn Christus steht über Jahrtausenden . . . Kann eine Bewegung einfacher sein . . . ? Und dabei drückt sie aus, daß Christus die Menschen liebt und sie umarmt, so wie ich mir seinen Hauptcharakter gedacht habe“ (Thorwaldsen zu Kestner). Die dem breiten Publikum zusagende Glätte des Klassizismus hat dieser Statue zu einer Popularität ohne Gleichen verholfen. Ihre religiöse Tiefe ist gering.

Job. Heinr. Dannecker († 1841), **Der predigende Christus**. Stuttgart, Hospitalkirche. Phot. Brandesph. i. Stuttgart.

Zwei Kolossalstatuen Christi hat Dannecker geschaffen: J. Auf Grund einer Sammlung von Bibelstellen meißelte 1816—1823 (also gleichzeitig mit Thorwaldsens Christus) der fromme Künstler mit erladmender Kraft, aber wachsender Begeisterung an diesem Werke. Es sollte der Christus sein, „der die Kräfte aus dem Tempel jagt und doch auch die Kindlein zu sich ruft“. Das vollendete Werk steht deutlich unter dem Einflusse der neuen romantischen Strömigkeit. Es ist aufgestellt in einer Tempelruine von Sarskoje-Selo (bei Petersburg). 2. Eine Wiederholung dieser Statue fertigte Dannecker 1827—1832, ebenfalls in Mar- mor, mit nur geringen Abänderungen. Sie befindet sich seit 1841 in der Gruftkapelle des Regensburger Schlosses. Das Modell stiftete Dannecker 1834 als „Weihgeschenk“ in den Chor der Hospitalkirche von Stuttgart in dankbarer Erinnerung an den dort genossenen ersten Religionsunterricht. Un- sere Abbildung gibt es wieder.

Philipp Veit († 1877), Christus und
Thomas. Nach einem Stich für den
Frankfurter Kunstverein.

Ein echtes Nazarenerbild! Zart und
keusch. Wie vorsichtig berührt Thomas
die Seitenwunde. Seine Hüfte zögern noch,
sich dem Herrn zu nähern; fast fällt das
Gewicht des Körpers nach vorn. Der
Heiland schaut mit mildem Vorwurf den
Jünger an: „Dieweil du mich gesehen hast,
Thomas, so glaubest du. Selig sind, die
nicht sehen und doch glauben!“ Eine schlanke
Siegessahne und eine kaum sichtbare Man-
dora, in der er steht, kennzeichnen den
Herrn als den Auferstandenen. — Bei allem
Lob, das das Bildchen verdient, kann doch
der Gedanke nicht unterdrückt werden, daß
es für die Größe des Gegenstandes zu
schemenhaft ist. Es geht ganz in Duft auf.





L. Richter († 1884), **Christus segnet die Kindlein.**
 Holzschnitt. Entnommen dem Werk: „Die Bibel oder die
 hl. Schrift... Mit Holzschnitten nach Zeichnungen der
 ersten Künstler Deutschlands. Stuttgart und München.
 Bibelanstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1850“,
 jetzt Verlag von S. A. Brockhaus, Leipzig.

Das ist eine biblische Szene, die, wie keine andere dem
 frommen und kinderlieben sächsischen Meister lag. Man möchte
 sich nur wundern, daß er sie nicht viel öfter gestaltet hat.
 Trotz mancher Anklänge an italienische Vorbilder (die Frauen!)
 hat Richter doch ein echt deutsches Erbauungsbildchen ge-
 schaffen, das auf Kinder wie auf Erwachsene mit Kindergemüt
 stets große Anziehungskraft ausüben wird. Jene wird das
 Vielerlei des Bildes entzücken: was gibts hier nicht alles zu
 entdecken, von den Vögeln da oben bis herab zu dem Klee-
 blattsaum am Rock der Mutter und zum Monogramm L. R.
 und zum Holzschneider Haber! Diese werden ihre Freude
 haben an der innigen Freundlichkeit des Ganzen, die von der
 lichten Gestalt des segnenden Heilands so sonnig ausstrahlt. —
 Das tiefe Sinnbild des Quellbrunnens ist neuerdings von
 R. Schäfer in einer Darstellung desselben Gegenstandes in
 eigenartiger Weise wieder aufgenommen worden.

Edward v. Steidle (+ 1886), *Der gutehirt*, das verlorene Lamm aus einem Dornenbusch befreit. 1852. Bild mit halblebensgroßer Figur. Im St. Gedwigtankaufe zu Berlin. Stich von Jos. Keller. Gäßig nachgehoben. Autotypie Köstel, aus Edward v. Steidle, des Meisters Gesamtwerk.

Dieses milde, freundliche Werk des streng Katholischen Meisters hängt in vielen evangelischen Pfarrhäusern und gibt damit der Tatsache Ausdruck, daß sich innige christliche Stämmigkeit stets verfehlt, auch über die Grenzpfähle des Konfessionellen hinaus.





Peter Cornelius († 1867), Christus und Thomas.

Karton zu dem von Friedrich Wilhelm IV. geplanten Campo Santo von Berlin. 1863/5. Berlin, Nationalgalerie. Photogr. Gesellschaft, Berlin.

Es ist und bleibt eine merkwürdige Tatsache, daß der männlich gewaltige Cornelius einen so jämmerlichen Christus produziert hat. Das gilt von unserem Karton, wie vom „Glaubensschild“, wie erst recht vom Weltgericht und anderen Versuchen. Wie gewaltig bewegt ist die Apostelgruppe, aber sie umringt den Herrn so, daß man für sein Stehenbleiben können fürchtet. Wie weit ist hierin dem Meister sein Schüler Schnorr v. Carolsfeld überlegen!

J. Schnorr v. Carolsfeld († 1872), Hochzeit zu Kana. Holzschnitt. Aus seiner Bilderbibel (1852/60).

Schnorrs Kunst ist eine liebenswürdige Verbindung von romanischem und deutschem Wesen und darum populär im besten Sinne des Wortes. Sein Christus ist schön ohne schwach zu sein. Doch ist Schnorr das dramatische Alte Testament besser gelungen als das mehr lyrische Neue.

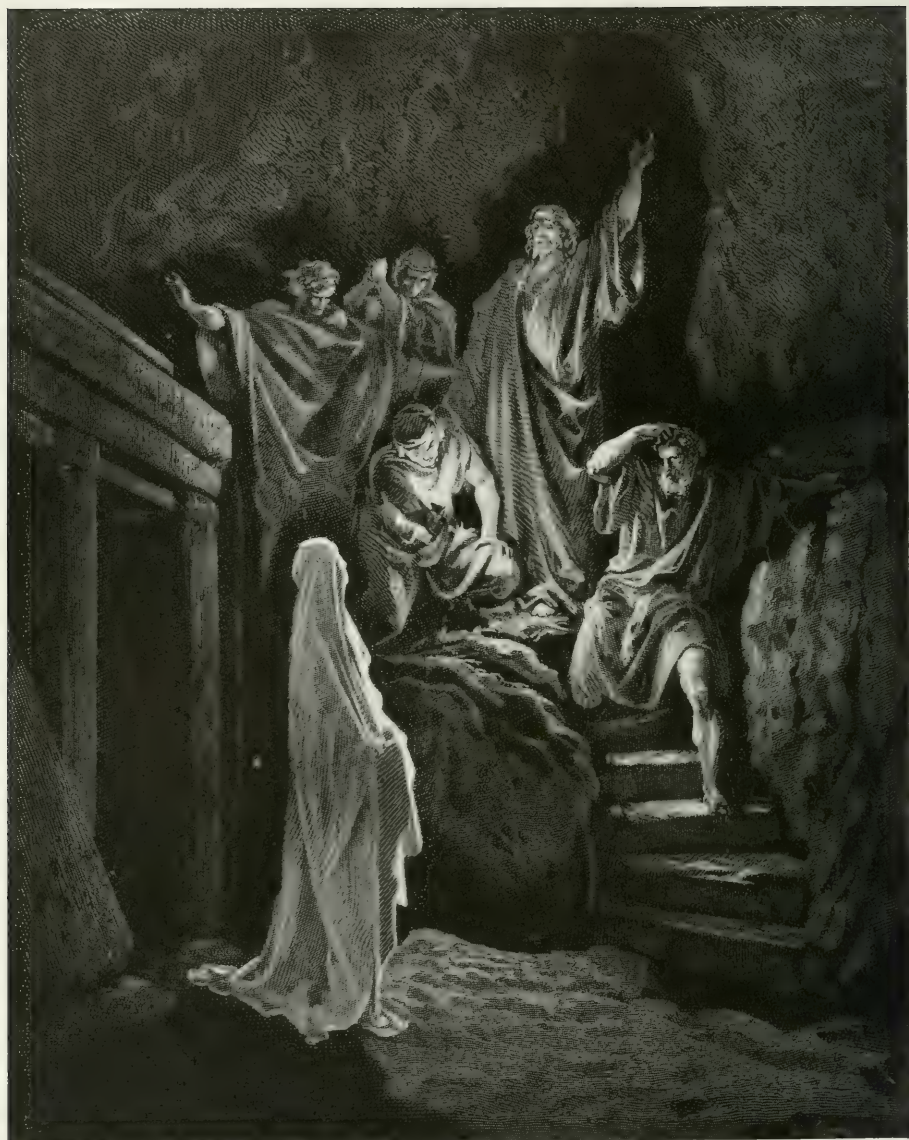
Joseph Ritter v. Fühlich († 1876): **Christi Einkehr bei der gläubigen Seele zum heil. Abendmahl.**
Holzschnittillustration zur „Nachfolge Christi“ von **Thomas à Kempis** (1875).

Christus mild und schön, voller Gnade, doch nicht süßlich; mit Heiligenschein und Nägelmalen. Die Seele voll demütiger Ergebung: „O Herr, ich bin nicht würdig, daß Du eingehst unter mein Dach“ (Inscription über dem schönen romanischen Fenster, Matth. 8, 8). Die brennende Lampe (nach Matth. 25, 1 ff.) als Sinnbild der wachen Seele. Die ganze architektonische Gestaltung des Raumes (so auch das Weihwasserbecken links vom Türeingang) deutet auf eine Kapelle, das zum Empfange des Herrn feierlich gestimmte Herz symbolisierend. Draußen eine köstliche deutsche Waldlandschaft, an Schwind erinnernd. Ein Hirsch erquickt sich mit lebendigem Wasser (nach Ps. 42).

Ein Stück aus dem Kapitel, zu dem das Bild gehört, sei hier hergesetzt:

„Du kommst nicht zu Mir, um Mich heilig zu machen, sondern Ich komme zu dir, um dich zu heiligen und zu bessern. Du kommst, um durch Mich geheiligt und mit Mir vereinigt zu werden. Du kommst, um Meine Gnade zu empfangen und zur erneuerten Besserung von neuem entzündet zu werden. Versäume diese Gnade nicht, sondern bereite dein Herz mit allem Fleiße und führe deinen Geliebten bei dir ein. Bleib still daheim und genieße deinen Gott, denn du hast nun den, den die ganze Welt nicht nehmen und nicht geben kann.“
IV, 12 (nach Gossners Übertragung).





Gustave Doré († 1883), Die Auferweckung des Lazarus. Holzschnitt aus seiner Bilderbibel. Stuttgart 1805.

Dorés biblische Bilder überraschen zwar durch ihre raffinierte Technik, doch wird der religiöse Einschlag von dem theatralischen Pathos so übertäubt, daß sich ernstere Gemüter fast beleidigt fühlen. Aus der monumentalen Tageszene des Johannesevangeliums (Kap. 11) hat hier Doré eine nächtliche Geisterbeschwörung gemacht, bei der man Pappe und Ölfarben der Selsen zu riechen meint und die ordnende Hand des Regisseurs erkennt, der dem drohenden Heldentenor da oben, der weißen Puppe da unten und den Statisten sorgfältig den effektvollsten Platz vorgezeichnet hat.

Hermann Lang (geb. 1856), „Gebunden in der Qual“. Steinkruzifixus in der Markuskirche zu Stuttgart. 1907. Mit Erlaubnis des Künstlers.

„Er ward gehorsam bis zum Tode, ja bis zum Tode am Kreuze.“ An dieses Pauluswort (Phil. 2, 8) denkt man wohl vor diesem Kruzifixus. Man lernt aber zugleich, wie Gehorsam gegen Gott den Menschen nicht schwächt, sondern gerade stärkt. Welche Kiesenkraft erwächst dem im Leiden gehorsam Ausharrenden! Dabei tauchen ganz unvermerkt wieder alte romanische Züge auf: Das offene Auge, die nebeneinander genagelten auf dem Trittbrett ruhenden Füße. Die romanische Kunst aber war es, die den Herrn als Sieger darstellte, bis die Gotik den Schmerzensmann aufbrachte. Beides ist berechtigt. Unsere Zeit braucht aber wohl mehr den in Gehorsam Starken und Siegenden.





Wilhelm Georg Wandschneider
 (geb. 1800 in Plau, Mecklenburg-
 Schw.), Christusbüste. Mit Er-
 laubnis des Künstlers.

Die Dornenkrone deutet auf die Lei-
 denszeit. Die hochgezogenen Schultern
 weisen den Kopf einem Kreuzifix zu:
 Christus am Kreuz. Der Mund ist leise
 geöffnet. Was spricht der Herr? Wel-
 ches der sieben Worte paßt am besten
 zu diesem edlen, milden, nach oben
 blickenden Angesicht? „Vater, vergib
 ihnen, denn sie wissen nicht, was sie
 tun!“ Mit dieser Unterschrift kann dieser
 so fein modellierte Kopf viel sagen.

105.

Christian Peter Breuer (geb. 1850 in Rölln), „Lasset die Kindlein zu mir kommen“. 1897 geschaffen für das Staatswaisenhaus in Dungsau. Mit Erlaubnis des Künstlers.

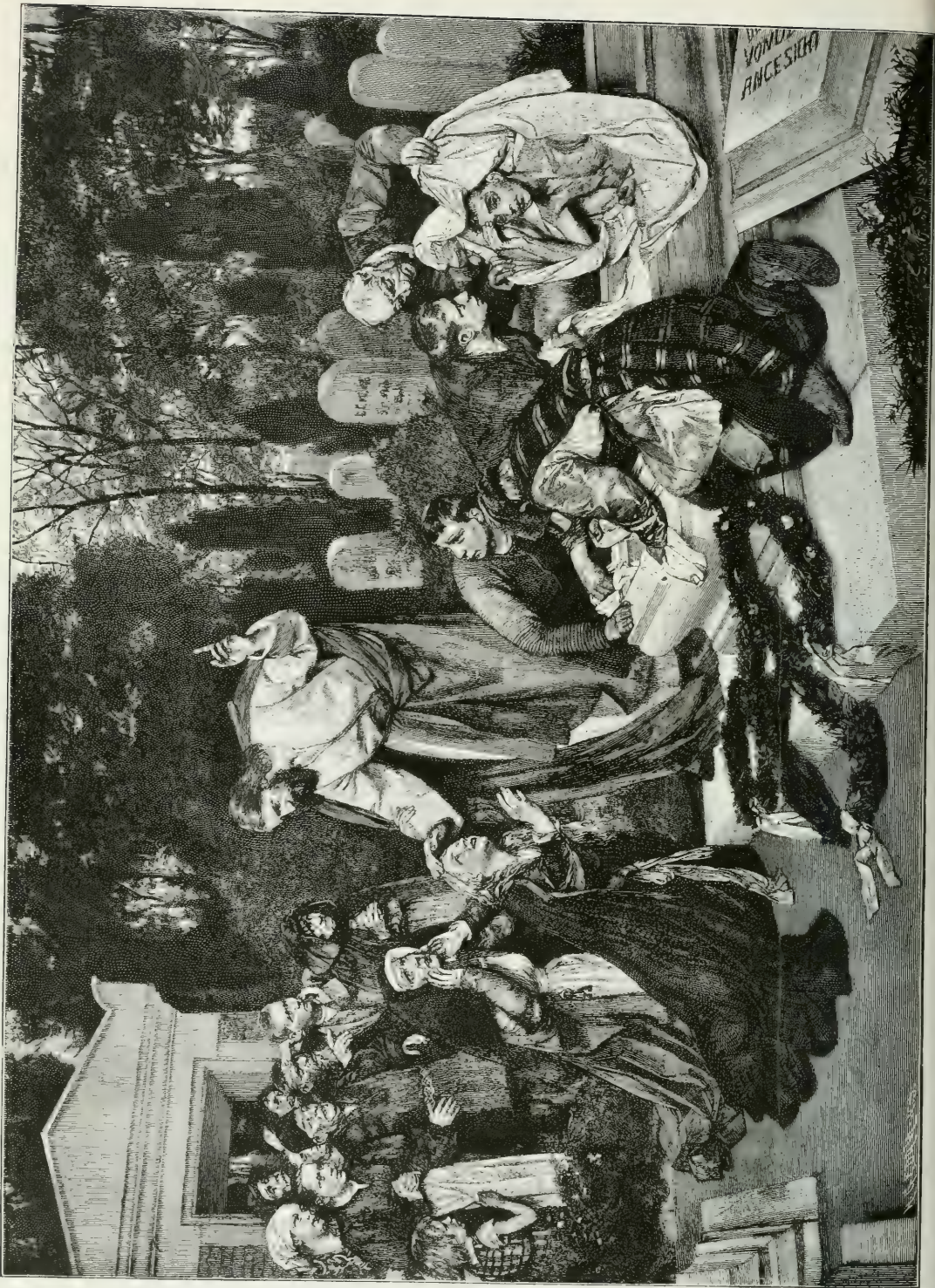
Jeden Kunstoffreund wird die schöne Geschlossenheit der Gruppe, jeden Kinderfreund die allerliebste Dreiheit von Kindern erfreuen, die sich an den Heiland anschmiegt. Jesus ist mild und freundlich darge stellt, nicht ohne ernsten Ernstes. Der schmale Kopf hat etwas Strahlenhaftes, was sich mit der Absicht des Kunstwerkes wohl verträgt. Interessant ist ein Vergleich mit demalerischen Behandlungen desselben Gegenstandes in Abb. 75, 97, 108.

106.

Bröbener Plastik, „Gottlicher Christus“. Phot. Prodrufina St. Ulrich in Bröden, Tirol. 2,55 m hoch, für das Äußere einer Kirche bestimmt, wetterfest.

Die Tradition der Bröbener Schnitzschule ist aftermäßig bis etwa 1625 zurückzuführen; natürlich geht ihr geistiger Stammbaum bis in die Zeiten vollendeter Gotik zurück, wie dieser ergreifende Christus zeigt. Die geschwollenen Süße erinnern unmittelbar an die Miserikordienbilder des 15. Jahrhunderts, aber auch an Brünnewald (vergl. Abb. 65).





Eduard v. Gebhardt (geb. 1838), **Die Auferweckung des Lazarus** (1896). Nach einem Holzschnitt mit Erlaubnis von Velhagen & Klasing in Bielefeld und Leipzig.

Die Trachten sind, wie stets bei Gebhardt, dem 16. Jahrhundert entnommen, der Friedhof trägt mehr modernes Gepräge. Die Szene ist außer der ruhigen Stimme Jesu völlig lautlos zu denken. Der Herr hat soeben das große Lebenswort gesprochen: „Lazarus, komm heraus!“ Die ungeheure Spannung aller Anwesenden hält noch an, wenn sie sich auch im nächsten Augenblick lösen muß. Das Bild setzt sich aus drei Gruppen zusammen: Im Hintergrunde drängt sich, von sprachlosem Staunen gehalten, eine Volksmenge in allen Altersstufen. Rechts vorn sind vier Männer damit beschäftigt, den wie aus einem starren Traum erwachenden Toten zu enthüllen: Vorn, mit dem Rücken nach dem Betrachter, ein Älter in sachlicher Beschäftigkeit, auf der anderen Seite ein Greis mit vorstichigen, aber vor Erregung zitternden Händen und ein Jüngling, voll Entsetzen dem Erweckten ins Gesicht starrend; neben ihm ein zweiter, der mit seinem verwundert fragenden Blick diese Gruppe mit der mittleren verbindet. — Der Mittel- und Höhepunkt des Ganzen ist Christus. Der Künstler hat ihn auf den Steinrand des Grabes gestellt, daß er noch höher rage. Er neigt sich zu Maria hernieder und streicht ihr ernst-freudlich über den Scheitel. Was er jetzt zu ihr sagt, das steht nicht mehr in der hl. Schrift. Das mag sich ein jeder selbst denken. Der Glaubensblick der Maria ist einzigartig schön — ohne alle Sentimentalität, so ganz reine, gläubige Hingabe. Mit der linken Hand hält sie sich an Jesu Arm fest, die rechte streckt sie zu ihm empor, sie möchte ihm wohl voll Dankes die Hand reichen, aber die Kraft versagt. So dankt sie ihm mit dem Blick. Wer mag alles und besser sagen. — Martha hinter ihr ist ihrer biblischen Charakteristik entsprechend unbedeutend gehalten. — Neugierige, die wissen wollen, was auf dem Grabstein rechts vorn steht, seien auf Jesaja 25, 8 verwiesen. — Man vergleiche nun einmal die Darstellung desselben Gegenstandes bei Rembrandt (Abb. 88) und Doré (Abb. 102).

Strig v. Ubbö († 1911), „Raffet die Kindlein zu mir kommen“, Ölgemälde (1885/4).
Leipzig, Städtisches Museum. Mit Genehmigung von S. Brunsdamm, 2.=Ö. in München.

Das ist das erste Werk der religiösen Kunst Ubböes, und es ist ihm immer das liebste geblieben („Ich hätte eigentlich nachher nichts solches mehr malen sollen“). Das empörrte Deschrei, mit dem dieses Bild anfangs begrüßt wurde, ist durchweg verflummt. Man hat doch gelernt, nicht durch die Brille irgendeines traditionellen Stiles, sondern mit den Augen eines Künstlers zu sehen, der uns etwas Eigenes, und zwar Wertvolles zu sagen hat. Dieses Wertvolle ist 1. Macht erst mit dem Dechanten: „Er ist bei uns alle Tage“! und 2. Sacht Mut, die Dinge zu sehen in der Herrlichkeit des Lichtes, mit dem sie der Schöpfer umfließen läßt! — Im übrigen sei auf die „Einführung“ Seite 10 f. verwiesen.

Es ist wunderbar, wie sich hier Gaupffigur und Umgebung gegenseitig heben. Von dem singenden Geland geht ein inneres Leuchten aus,

das die Kinder in verschiedenen Stufen des Vertrauens heranlockt und die Alten zum stillen Beten bringt. Und die Umgebung weilt wie über zurückt auf den Mann in dem langen, fremdartigen Saltemantel, der nicht von uns ist und uns doch mit sanfter Umworbensehlichkeit in seine beseligende Nähe zieht. — Entzündete, minderbefens edlere Kindergefalten dürften die gesamte Kunftschilder nicht aufzumeifen haben. Das nie ausgefungen Lied der Kindesamur und Kindesunfchuld wird hier vom Lichte gefungen, und es nimmt feinen Ursprung aus dem Herzen dessen, der das Wort gefprochen: „Raffet die Kindlein zu mir kommen und wehret ihnen nicht; denn folcher ist das Reich Gottes. Wahrlich, ich fage euch: Wer das Reich Gottes nicht empfängt als ein Kindlein, der wird nicht hinein kommen“.

Wilhelm Steinhausen (geb. 1846), Christus lehend.

Sarbige Künstler=Steinzeichnung aus X. Voigtländer's Verlag in Leipzig. 1,00 × 0,70 m. Dasselbe Bild, nur wenig abgeändert, in der Aula des Kaiser Friedrich=Gymnasiums zu Frankfurt a. M. als Teil der „Bergpredigt“.

In diesem schönen Bilde steckt der ganze Steinhausen, der Landschaftler und der Christusmaler. In beidem liebt er die Stille. Wie ruhig breitet sich die wonnige Landschaft aus. „Hier spürest du kaum einen Zauch“. Und der Heiland, bei Steinhausen fast stets mit leiser Wehmut umgeben, redet nicht zu einer großen lauschenden Menge, sondern zu dir, da du jetzt vor ihm stehst, ganz allein. Bist du traurig, so will er dich trösten; bist du vermessnen, so will er dich warnen. Stille sollst du werden. Ruhe sollst du finden für deine Seele.

Hans Thoma (geb. 1859) Christus und
 der sinkende Petrus. Farbige Stein-
 zeichnung. (1901) R. Voigtländer's Verlag
 in Leipzig. 1,00×0,70 m.

Thomas Christus ist sonst sonniger, als er
 auf diesem Bilde erscheint. Aber in dem Tosen
 der Elemente bedurfte es einer kräftigen, feier-
 lich ernsten Gestalt. Fast derb ist hier das Ant-
 litz des Herrn gezeichnet, aber wir verstehen das
 Vertrauen des die Arme ausstreckenden Petrus,
 zumal wir noch durch den himmlischen Glanz,
 der hinter dem siegenden Heiland strahlt, in
 unserem Glauben gestärkt werden. Selbst die
 Schriftstelle rechts oben in der Ecke wirft
 Strahlen. Das heißt: lies nach und dir wird
 es in den Wogen deines Lebens auch glücken,
 daß dich Jesus Christus herauszieht.

Die wundervolle Klarheit der Zeichnung
 Thomas ist bei diesem Bild besonders gut zu
 bemerken. Da ist nichts Verschwommenes
 oder nur Angedeutetes. Und doch ist diese
 Klarheit nie, auch nur von fern trivial.

Thoma hat denselben Gegenstand auch in
 einem Wandbild der Heidelberger Peterskirche
 dargestellt.





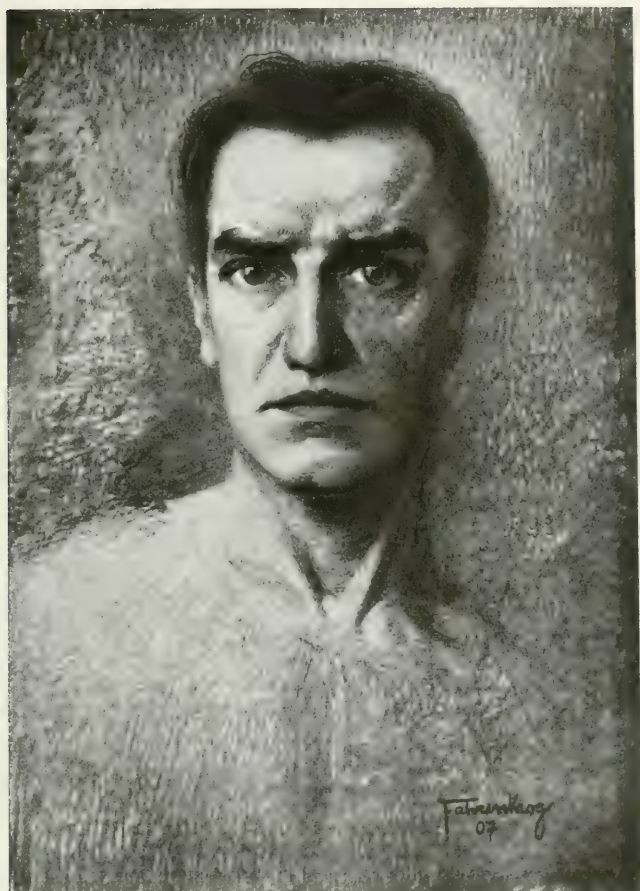
Rudolf Schäfer (geb. 1878), Christus als Schutzherr der Familie. Aus der Schmuckausgabe des Sächs. Landesgesangbuches. 1910. Mit Erlaubnis des Evang.-luth. Landeskonsistoriums in Dresden.

Das Kranzbild ist ein deutliches, evangelisch umgeprägtes Gegenstück zur Darmstädter Madonna Holbeins. Wie dort die Mutter Maria mit ihrem Schuzmantel die Familie des Bürgermeisters Meyer umfängt, so hier Christus Eltern und Kinder. Auch die Verteilung der Familienglieder weist unverkennbare Ähnlichkeiten auf. Unter dem Oval Geburt (Taufe) und Tod (Grab). Alles in sinniger Landschaft vereint. Das Bild soll Löschers Lied veranschaulichen:

Wir sind dein, Herr, laß uns immer
Unter deinen Flügeln ruhn.
Laß dein Licht und Gnadenschimmer
Strahlen über unser Tun.

Ludwig Fahrenkrog (geb. 1867 in Rendsburg), Jesuskopf (aus dem Gemälde „Jesus predigend“ 1907). Nach einer vom Künstler mit Bleistiftstrichen vertieften Photographie.

„Einen Jesus hat meine Seele gestaltet und ihm eine Form gegeben nach meinem Willen. Ja, ich habe ihn gebildet ohne euer zu gedenken . . . Habe ich es nicht Recht: zu schaffen, was mir die Seele gebietet? Oder, wäret ihr meine Auftragegeber, und nicht meine Seele? . . . Und wenn eure Seele noch immer jene weiche, althergebrachte Larve sucht, gewiß, sie wird sie nicht finden . . . Da ich den Menschensohn schuf, war er zuvor in mir, und meine Seele hat auch seine Form bedingt. Was aber meine Seele bedingte, liegt in der Zeit, die ihr ureigenster Ausdruck ist und ihres Wesens Symbole sucht, und vielen, die in der Zeit stehen, wird dieser Jesus bekannt erscheinen wie seit lange schon. . . Es ist der Mensch, der heiß und hungernd weint, wenn seine Träume auf die Erde fallen, und unter Tränen sieht, wie sie zertreten werden. Es ist der Mensch, aus dem die Weltenseele ruft nach Recht und Licht und den Materie umstarrt und Erdschwere. Es ist der Sohn der Menschheit, welcher wissend ward und in der Kraft des Geistes Menschenseelen sieht, die ihn verstehen, des Rede Majestät besitzt, die aus Urtiefen hallt; der Eiferer um seines Vaters Haus, der all die Krämer und Geldwucherseelen aus seines Gottes Heiligtum gebannt und dessen Hoheit selbst noch seine Henker hin zur Achtung zwingt . . .“ (Der Typ Jesus, Nord und Süd, 32. Jahrgang, S. 139—140.)



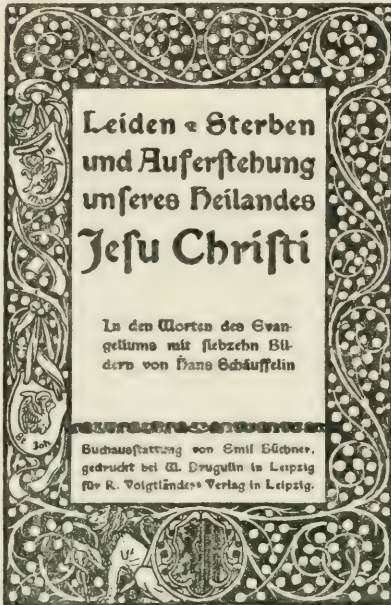


Otto Gufsmann (geb. 1869), Lehrender Christus. Altarbild in der evangel. Kirche von Wiener-Neustadt. Mit Erlaubnis des Künstlers.

Ich bitte die verehrten Betrachter unsres Buches, dieses letzte Bild nicht mit einem entsetzten Schrei der Entrüstung zu überblicken und dann das Buch unwillig zuzuklappen, sondern es erst einmal mit Ruhe zu betrachten und zu versuchen, ob es ihnen nicht doch etwas zu sagen hat. — Zunächst müssen wir recht dankbar sein für jeden ernstesten Versuch, den Herrn auf irgend eine eigne Weise uns gleichzeitig zu machen. Denn nichts ist der Frömmigkeit schädlicher als das sanfte Sähen in alten Gleisen. Gewiß, dieser Christus hier ist nicht der „Christus für uns“, dazu bedürfte es des Kreuzeshintergrundes. Aber wir haben ja gesehen, wie ein Christusbild in der Regel nur eine oder ein paar Seiten des vollen Charakterbildes Jesu, wie es in den Evangelien schimmert und leuchtet, ausdrücken kann. Und hier ist nun eben einmal der Prediger, der Prophet dargestellt, etwa der Lehrer der Bergpredigt: „Ich aber sage euch!“ Die überraschende Haltung des Kopfes und der Glieder ist ganz natürlich und wahr. Dazu tritt eine lapidar einfache Landschaft, die doch keineswegs langweilig ist und im Vordergrund gar in Blümlein leuchtet — alles sinnbildlich die Predigergestalt ausdeutend. Aber der weiße Mantel ärgert euch? Und doch muß er sein. Denn so nur konnte der Künstler das Statuenhafte, das Große und Reine der Figur erreichen. So groß und rein und einfach ist Jesu Predigt! Aber der Kopf?! Ich gebe zu, daß in den Augen etwas von ekstatischem Feuer lodert und nicht bloß in den Augen. Aber das ist ja gerade der Fehler unserer Durchschnittsfrömmigkeit, daß sie den Herrn so weltförmig-glatt, so alltäglich-abgeschliffen gemacht hat — ihn, der nicht bequeme Ruhe, sondern zunächst Beunruhigung der Seelen bringen wollte, nicht den Frieden, sondern das Schwert (Matth. 10, 34). Das ist die Botschaft dieses Bildes.

Im übrigen erinnert dieses Werk in manchem an die Fresken der Katakomben. Und so möge denn das letzte Bild den ersten die Hand reichen zur Besiegelung der inneren Einheit in der äußeren Mannigfaltigkeit: *Credimus in unum Dominum Jesum Christum.*

R. Voigtländer's Verlag in Leipzig



Eine ganz köstliche Gabe, dieses Büchlein, denn ein schöner Gedanke hat in ihm seine vollendete Form gefunden. Die alten, dem Speculum passionis (Nürnberg 1507) entnommenen und vorzüglich wiedergegebenen Bilder Meister Schöffelins in ihrer deutschen, schlichten Art, mit ihrer innig ergreifenden, an Albrecht Dürer gemahnenden Tiefe, sie bilden einen Schmuck der nach Markus, Lukas und Johannes zusammengestellten Leidens- und Herrlichkeits-Geschichte unseres Heilandes, wie er schöner und sinniger nicht gedacht werden kann. Der Druck des Büchleins und seine Ausstattung mit Umrahmungen, Initialen und Zierleisten durch Emil Böhner sind vorzüglich und des Inhalts würdig. Es läßt sich kein hübscheres und wohlfeileres Geschenk in einem deutschen Hause denken; wer für Weihnachts-Bescherungen in Schulen und dergleichen mehr als 50 Stück ankauft, hat sogar auf den ermäßigten Preis von 70 Pf. (statt 80 Pf.) Anspruch.

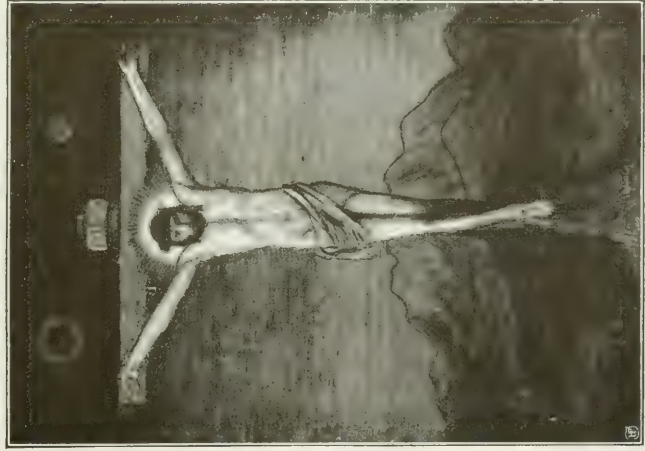


Ein Buch für die Stunden erster Gedankenansammlung: frühmorgens, abends oder auch am Tage, wenn sich einer aus dem Lärm der Welt zu kurzer Erholung zu sich selbst zurückzieht. Dann schlage man das Buch auf; man wird in ihm für jede Stimmung ein gutes Wort finden: Vom Kaiser Marc Aurel, von Goethe, von Bismarck, von Hans Sachs, aus der Bibel (wie wunderbar tritt der Gedicht-Rhythmus einiger Psalmen an das künstlerisch empfindende Ohr!) und vielen anderen Meistern der Lebensweisheit. Man könnte es ein „Weltliches Erbauungsbuch“ nennen, denn zur Erbauung des vom Alltagsstreben zerrädeten Menschen ist es geschaffen. Aber es ist ein weltliches Buch; denn nicht dogmatischer Enge, sondern der

uns alle umflutenden Weite der Lebenserfahrung aller Zeiten ist es ent wachsen. Kl. 4^o. 317 Seiten — Vornehm ausgestattet und gebunden 5 Mark.

Christusbilder von Wilhelm Steinhausen

Woblfleite Farbige Künstler-Steinzeichnungen — R. Voigtländers Verlag in Leipzig

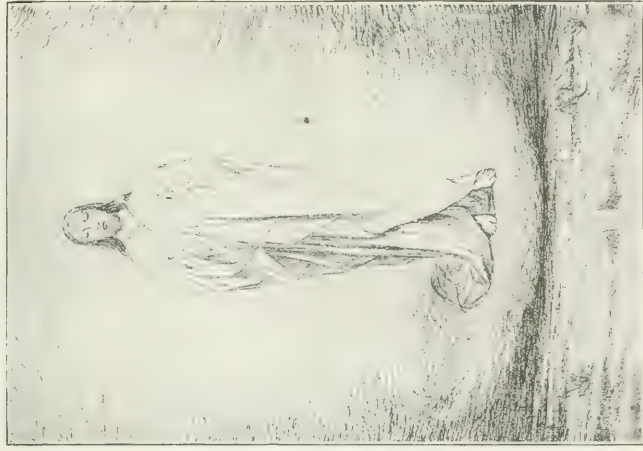


Wilhelm Steinhausen, **Christus der Gekreuzigte**

Nr. 144. Größe 75 · 55 cm. Preis 5 Mark

Nr. 521. Größe 41 · 50 cm. Preis 2.50 Mark

Handbüchlein des künstlerischen Wandschmucks, vollständiger Katalog von R. Voigtländers Farbigen Künstlersteinzeichnungen (mit über 400 meist farbigen Abbildungen) ist zum Preise von 60 Pfennig durch jede Buch- oder Kunsthandlung und vom Verleger zu beziehen



Wilhelm Steinhausen, **Christus der Auferstandene**

Nr. 128. Größe 100 · 70 cm. Preis 6 Mark

Auch die auf Seite 200 und 209 wiedergegebenen Bilder haben die Größe 100 · 70 cm

Christusbilder von Albert Haueisen

Wohlfeile farbige Künstler-Steinzeichnungen

R. Voigtländers Verlag in Leipzig



Albert Haueisen, *Der Jüngling zu Kain*
Nr. 105. Größe 100 · 70 cm. Preis 6 Mark



Albert Haueisen, *Jesus im Sturm auf dem Meere*
Nr. 106. Größe 100 · 70 cm. Preis 6 Mark

Handbüchlein des künstlerischen Wandschmucks, vollständiger Katalog von R. Voigtländers farbigen Künstlersteinzeichnungen (mit über 400 meist farbigen Bildern) ist zum Preise von 60 Pfennig durch jede Buch- oder Kunsthandlung und vom Verlage zu beziehen

Christusbild von Herbert Arnold



Herbert Arnold, **Komm, Herr Jesu, sei unser
Gast und segne, was Du uns bescheret hast**
Nr. 195. Größe 100 × 70 cm. Preis 6 Mark



Arthur Kampf, **Germanentaufe**
Nr. 120. Größe 100 × 70 cm. Preis 6 Mark

Voigtländers Quellenbücher

Eine wohlfeile Sammlung
literarischer und bildlicher Quellen
für jedermann

Zur gediegenen Unterhaltung,
zur Befriedigung des persönlichen Wissens-
triebes und zur Vertiefung jedes Studiums

Die Sammlung ist für jedermann bestimmt. Es gibt für jeden, er mag noch so hochgebildet sein, Wissensgebiete, in denen er entweder keine oder nur allgemeine und abgeleitete Kenntnisse hat und daher für eine unmittelbare Aufschlüsselung klar und rein fließender Quellen empfänglich ist. Auf diese Weise wird es möglich, die Bedürfnisse verschiedenster Bildung und Lebensstellung und verschiedenen Alters zu befriedigen, auch die der Schule. Es kann keinen großen Unterschied machen, ob der Leser eines solchen Quellenbüchleins ein junger einfacher Mensch oder ein gereifter, in anderen Fächern tief durchgebildeter ist. Aber auch dem Fachmann werden so wohlfeile und dabei zuverlässige urkundliche Darbietungen aus dem eigenen Wissensgebiete gute Dienste tun.

Vollständige Verzeichnisse
erhält man in jeder Buchhandlung oder
von R. Voigtländer's Verlag in Leipzig

Hier seien folgende Bände hervorgehoben:

6 Die Belagerung, Eroberung und Zerstörung der Stadt Magdeburg am 10./20. Mai 1631. Von Otto von Guericke. Nach der Ausgabe von Friedrich Wilhelm Hoffmann neu herausgegeben von Horst Kohl. 83 Seiten. Mit einer Ansicht der Belagerung nach einem alten Stiche und einem Plan M. —,70

Otto von Guericke, der bekannte Erfinder der Luftpumpe, war während der Belagerung 1631 Ratmann und Bauherr, später Bürgermeister von Magdeburg. Seine Schilderung ist „der rechte, wahre Verlauf mit der Eroberung dieser guten Stadt Magdeburg, welchen sich niemand, da anders die Wahrheit soll berichtet werden, kann lassen zuwider sein“.

18 Ritter Grünembergs Pilgerfahrt ins Heilige Land 1486. Herausgegeben und übersetzt von Johann Goldfriedrich und Walter Fränzel. 139 Seiten mit 24 Abbildungen der Handzeichnungen Grünembergs M. 1,20

Der Ritter Konrad von Grünenberg aus Konstanz hat zu den vielen Tausenden gehört, die eine Pilgerfahrt ins heilige Land unternommen haben. Sie fiel ins Jahr 1486 und ist für diese Fahrten, die als mittelalterliche Gesellschaftsreisen gelten können, typisch, sehr anschaulich erzählt und durch die beigegebenen eigenhändigen Zeichnungen Grünembergs noch anschaulicher gemacht.

1915#C51#W#PREUSS*#H#E#I#D#CHR#I#I#M#H#AN#DEL#D#ER#ZE#IT#EN

FINE ARTS LIBRARY



23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80

